محمد الصالحي

شيخوخة الخليل

بحثاً عن شكل لقصيدة النثر العربية

منشورات
اتحاد كتاب المغرب



طبع هذا الكتاب بدعم
لمكتب الإعلامي الكويتي بالرباط

محمد الصالحي

شيخوخة الخليل

بحثًا عن شكل لقصيدة النثر العربية

دراسَـة

المؤلف: محمد الصالحي

الكتاب: شيخوخة الخليل بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية

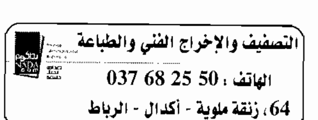
الطبعة الأولى: يونيو 2003

ردمك: 2-043-29-9981

رقم الإيداع القانوني: 1031 /2003

منشورات اتحاد كتاب المغرب

الغلاف: عبد الله الحريري


التصفيف والإخراج الفني والطباعة

الهاتف: 50 25 68 037

64، زنقة ملوية - أكدال - الرباط

الإهـــداء

إلى

سعيد الفاضلي

تقديم

خلال ثمانينات وتسعينات القرن الماضي، استعاد المشهد الشعري العربي المعاصر النقاش الذي دار خلال الستينات حول 'قصيدة النثر'، وذلك بفعل اتجاه الأجيال الشعرية الجديدة، عبر مختلف الأقطار العربية إلى مراكمة زخم قوي من التجارب والكتابات الشعرية الموسومة بكونها قصائد نثرية. إلا أن هذا النقاش لم يخرج، في إشكالاته ومحاوره وزوايا النظر المشاركة فيه وكذا في تفاصيله، عما عرفته الستينات من طابع سجالي ودعائي حينا أو اختزالي سطحي حينا آخر، وإهمال للوقائع الشعرية أحيانا أخرى... إلى أن وصلت السفينة المضيق المغلق حيث لا تزال تراوح الرسو القسري.

ويبدو أن هم محمد الصالحي، في هذه الدراسة، هو السعي ما أمكن نحو تبديل موقع وآليات النظر إلى الموضوع، لأجل الاقتراب من ممكنات الصياغة العلمية الملائمة للواقع الشعري لقصيدة النثر، بدل الابقاء على ترجيع الشعارات التنظيرية التي رسبها هذا التراكم الهائل. هذا الأمر يدفع الباحث إلى الكشف عن الثغرات التي وسمت كل هذه الخطابات المتراكمة حول الظاهرة. أكاديمية كانت أو تنظيرية دعائية وتقريظية، أم رافضة مناوئة، وذلك قبل رسم مساراته المقترحة.

أولى خطوات هذا المسلك هي وضع المسلمات الكبرى المترسخة حول الموضوع - بمختلف تعارضاتها- موضع المساءلة والتجريح، حيث تتبدى للباحث هشاشة الكثير من الأسئلة النظرية شكلت منطلق معالجة اشكالية 'قصيدة النثر' في الشعر العربي. بل إن عدداً كبيرا من القضايا صار، بفعل التكرير والاجترار، بداهات غير قابلة للتفنيد، ولكنها كما سيعاين قارئ هذا الكتاب، سرعان ما تتهاوى أمام أسئلة وبداهات الشعر الفيزيائية، إذ يقدح الباحث/ الشاعر أحجارها البدئية والبدائية لاستنهاض واستنفار الشرر الطبيعي للشعر.

سيجد القارئ نفسه منشدا، بخيط رفيع، إلى جدية المعالجة وفكاكها من الجفاف الاكاديمي الصرف في نفس الآن، إذ يدعونا الباحث لمشاركته مسعاه الدؤوب إلى تحويل إشكالية 'قصيدة النثر' من قضية نزاع بين طرفين يحاكم أحدهما الآخر، بلغة قضائية دفاعية أو هجومية، دون أن يتكلما معا لغة مشتركة تمكنهما من التواصل أصلا، إلى واقعة عملية يتطلب بناؤها المعرفي جهدا مضنيا ومكثفا. هذا الضوء المعرفي الدقيق المتوهج أحيانا، والخافت أخرى، في هذا العمل، لايدعيه محمد الصالحي لنفسه ولا يعلنه حتى، لكنه الهاجس اللصيق بعمله في إطار إعادة ترتيب بناء تصور لقضايا قصيدة النثر. ربما لأنه خبر مجاهل الشعر تلقيا ومصاحبة ثم إبداعا وكتابة قبل الاقدام على القول النظري فيه.

إن من شروط هذا البناء ضرورة التخلي الفعلي عن التناول الاستيهامي الزمني

المفرط في اعتبار قصيدة النثر الاجد من غيرها تاريخيا وبالتالي هي أحدث ماوصل إليه الشعر العربي، ، بل إنها تقطع الصلة مع هذا الشعر كله لتفتح سجلا جديدا في مساره التاريخي. فالصالحي يثير انتباهنا مرارا - تلميحا وتصريحا حسب السياق- إلى أن هذا الاستيهام قاسم مشترك بين دعاة قصيدة النثر والرافضين لها معا، مما يجعله مؤسسا لكثير من الأسئلة الزائفة نظريا وتجريبيا حول الموضوع. لهذا السبب ينحصر همّ هذه الدراسة في البحث -نظريا- عن الاسئلة الحقيقية للشعر، وعوض تناول أشباه المسائل المتناسلة عن هذا الاستيهام النظري الذي يرصد الباحث نتاجه، من خلال قضية المصطلح، النوع الأدبي، مفهوم النظام، علائق النثري بالشعري والإيقاع.

ليس هذا مسارا مأمون المأخذ ولا تكفي فيه النوايا، فهو يتطلب درجة عالية من التروي والمكابدة مادام السير ضد التيار أصعب من مجاراته، هكذا سيتوقف هذا العمل على فرضيتين أساسيتين ستوجهان كل الأسئلة المتشعبة التي سيطرحها، أولاها أن الشعر العربي نسق كلي يستوعب عددا لانهائيا من الأشكال الشعرية بما فيها قصيدة النثر، التي ليست سوى إمكان إلى جانب عدد من الامكانات الايقاعية الأخرى المتحققة والمحتملة. وثانيها أن معالجة المسألة الاجناسية عليها -إبستمولوجيا- أن تؤول إلى تمييز وضبط حدود النثري والشعري وليس إلى الخلط بينهما - كما هو حاصل الآن - مادام هذا الخلط (أو المزج) لا يحل المشكل (بخصوص قصيدة النثر) بل هو نوع من الهروب الى الأمام، فالواقع يؤكد أن المبدع والقارئ معا مجبران على الانتظام داخل نسق نوعي كلي أشكل من التيار والمدرسة والاتجاه، أي داخل جنس معين للكتابة يعين الواقع الشكلي والفيزيائي للقصيدة.

هكذا يحَاولُ الباحث ألا يقع تحت طائلة عدد من الصيغ الجاهزة التي صارت بمثابة رسوم لدخول سوق الحداثة النقدية القائمة على الصفاء الميتافيزيقي لقصيدة النثر في جدتها الجوهرية. ضمن التصور الكلي السالف لابد من إعادة ترتيب العلاقة بين القديم والجديد، بعكس التيار التقريظي السائد، ليرى بجرأة أنّ التقليد والتجديد يتآلفان داخل النص الواحد، ولا يدرك الاخير إلا بوجود الأول.

هكذا يتابع القارئ سعيا لرصد الوقائع الشعرية خارج سلطة النزعتين التقريظية والرفضوية معا، كما خارج سلطة المرجعية الغربية المطلقة التي تحكمت في عدد هائل من الدراسات العربية في الموضوع ممثلة على الخصوص في كتاب سوزان برنار الذي لا يفتأ الباحث يؤكد على نسبية الاجتهادات الواردة فيه كما يبين سقطاته.

هذه بعض الاستلزامات النظرية والمعرفية التي تفرض نفسها من أجل بناء منسجم للتفكير في قصيدة النثر ومعها عدد من قضايا الشعر العربي. ذلك ما يجعل هذا الكتاب مدخلا نظريا ضروريا للبحث في النص الشعري والكشف عن آليات انبنائه، وهو ما ننتظره من محمد الصالحي ومن كل الباحثين المهتمين بالشعر العربي المعاصر، لأن تحليل النصوص هو الفيصل في تأكيد أو تفنيد التصورات الشعرية كيفما كانت طبيعتها.

العربي الذهبي

الباب الأول

قصيدة النثر...
في المصطلح

عتبات

- اقْتَفِ أثَرَ السلفِ، أو فَلْتَبْتَكِرْ شيئًا
متجانِسَ الأجْزاء.

هوراس

- أرى ألْفَ بانٍ لا يقاوم هَادِمًا
فكَيفَ ببَانٍ خَلْفَهُ ألْفُ هَادِمِ

شاعر مجهول.

- اللمسات الناعمة لا توقظ الناس.

جبران خليل جبران

يصطدم الباحث في قصيدة النثر العربية بمعضلة تداخل الحدود بين أشكال أدبية عدة أفرزتها المحاولات الإبداعية العربية الحديثة منذ ماسمي بعصر النهضة، أي منذ المحاولات الأولى لزعزعة الفواصل السميكة الموروثة بين الشعر والنثر، إذ لم يعد الشكل الظاهر للنص كافيا لوضع هذا النص في خانة الشعر وذاك في خانة النثر، لأن هذا تطاول على اختصاصات ذاك والعكس[1].

ففي زمن وجيز تجمعت في سلة النقد الشعري العربي مصطلحات من مثل:

الشعر المنثور

القصيدة المنثورة

الشعر المرسل

الشعر المنطلق

الشعر الحر

النثر المركز

النثر المشعور

النثر الموقع

البيت المنثور

النثر الشعري

قصيدة النثر

النثيرة...

والمتأمل للدرس النقدي العربي الحديث حول الشعر سيلاحظ الفوضى السائدة بسبب من عدم تدقيق المصطلح أولا، وبسبب من عدم توحيده ثانيا. إن الباحث الذي يتناول قصيدة النثر في الشعر العربي الحديث ليجد من أولى أولوياته توضيح هذا المصطلح توضيحا شافيا حتى يتسنى له فرز المتن الذي سيتعامل معه، وحتى يساهم ما استطاع، في تجلية هذه الضبابية المفاهيمية التي ما انفكت حدودها تتسع.

لقد شهدت القصيدة العربية، في ظرف وجيز جدا، من التغيرات والتلوينات ما لم تشهده طوال تاريخها الطويل، فلم تكد قصيدة (التفعيلة) تبشر بإيقاعها الجديد الذي سيحرر في نظر أصحابها، الشعر العربي من الرتابة الوزنية والملل القافوي، حتى ظهرت قصيدة النثر، أو القصيدة التي تدعي كونها نثرية لترى في التفعيلة مجرد تكرار لقوانين العروض

1 - هذه مسألة مشتركة بين جميع الشعريات، إن للشكل الخارجي دورا أوليا، لكنه ليس كافيا، في الاخبار عن كون النص شعرا أو غير شعر.

وخروجا محتشما عن سياج الخليل[2]، ولتدعو إلى شكل جديد يتسع للمعاني الجديدة[3] داعية الشاعر إلى إيجاد لغة جديدة تتيح إمكانية التعبير عن فورات نفسية أكثر قوة بعيدا عن قيد الوزن والقافية. لامفر من نظرة تبسيطية كهذه إلى المسألة لأن الثورة على القديم تأتي، دوما من الإحساس بكون المؤسسة القديمة (البيت التقليدي والسطر التفعيلي هنا) لم تعد ملائمة للبت في مشكلات أوجدها مناخ جديد، ومن أن سوء الأداء يستلزم البحث عن بديل أسلم، مايتولد عنه عصيان عادة ما يكون عنيفا[4]. لهذا صاحبت الدعوة لخرق كل الممنوعات لغويا، أخلاقيا، واجتماعيا، الدعوة لكسر بنية اللغة الشعرية[5].

ظهور قصيدة النثر بشكلها الصارخ والهجومي في لحظة زمنية سمتها الاستعمار الغربي لبلدان العالم العربي وبلوغ الحركات الاستقلالية الوطنية أوجها، وفي لحظة كان الفكر العربي فيها يتوزعه تياران قويان سمي الصراع بينهما -اختزالا- صراعا بين الأصالة والمعاصرة، جعل النقاش حول قصيدة النثر يحتد ويتخذ أبعاداً لم يثرها أي نقاش شعري عربي من ذي قبل.

ذلك أن القيم العربية العامة لم تتغير جذريا حتى تتغير الأشكال الأدبية والبنى الذهنية جذريا.

المجتمع العربي مايزال يراوح مكانه اجتماعيا وثقافيا، ولم يزده الاستعمار الغربي والصدمة الحضارية الناتجة عنه إلا نكوصا وارتدادا إلى ذاته وماضيه، فهو لم يبرح بعد لحظة الخطابة والتوصيل الشفاهي إلى مرحلة الكتابة، بما ترمز إليه الكتابة من اعتماد التقنية أداة في تفعيل التواصل الأدبي والشعري خاصة، ومن حرية فردية في التلقي والتأويل[6].

لقد نظر إلى النص الجديد، في ظل الظروف العامة أعلاه، كموازاة للانكسار العام الذي أضحت الأمة تعيشه، حضاريا وسياسيا، ورُئيَ في (اللاشكل) الذي أصبحت تنادي به قصيدة النثر، معادلا موضوعيا للتشرذم الذي تعرفه الأحوال العربية[7]. ونحن على بعد سنوات قليلة، فقط من سقوط فلسطين والاستقلالات الوطنية في معظمها، طرية لاتزال، وثقافيا/أدبيا، مايزال الشعر التفعيلي يثير جدلا صاخبا بين المؤيدين والرافضين[8].

---

2 – وهذا ما يفسره بوضوح تحمس بعض رواد الشعر التفعيلي لقصيدة النثر وانفتاحهم عليها، تنظيرا وإبداعا.

3 - Suzanne Bernard: le poème en prose de beaudlaire jusqu'a nos jours. Librairie Nizet, paris 1959. P20.

4 – توماس كون– بنية الثورات العلمية. ترجمة شوقي جلال. سلسلة عالم المعرفة . ع168 ديسمبر 1992. ص.ص 143 – 144

5 – لنتأمل النصوص الأولى لقصيدة النثر وكذا الأدبيات المرافقة لها. وانظر تمثيلا لاحصرا رفعت سلام– حوار – العلم الثقافي – السبت 24 يونيو. 1995 السنة 26 .

6 – ادونيس – الصوفية والسوريالية – ط1. دار الساقي – لندن– 1992 . ص214 .

7 – عكس هذا جليا، الصراع بن مجلتي 'الآداب' ذات الاتجاه القومي و'شعر' حاملة لواء الحداثة وذات الميولات الليبرالية الغربية.

8 – نشير، ضمن مواقف اخرى، الى موقف العقاد، في مصر من شعر احمد عبد المعطي حجازي. واختيارنا لموقف العقاد له دلالة لأنه من المدافعين عن'الحداثة الشعرية في الثلاثينات والاربعينات من القرن 20, لكنه سرعان ما انقلب ضدها، وفي هذا مؤشر على التسارع الذي اضحت تشهده الاشكال الشعرية العربية حتى إن مناصري الحداثة باتوايتوجسون من جريانها السريع شرا.

ومما يزيد هذه الفرضية تأكيدا أن النقد العربي الذي رأى في قصيدة النثر عصيانا وشكلا غريبا دخيلا، رحب بقدوم الرواية والقصة القصيرة، وهما شكلان غربيان، ورأى في موت المقامة حدثا طبيعيا، كما لم ينتبه لكون الشعر التفعيلي، ذاته فكرة غربية رغم قيامه على التفعيلة الخليلية.

من هنا الصعوبة الكبرى التي لقيتها هذه القصيدة في الانضمام للحقل الشعري العربي، والرفض الذي ووجهت به هي وأصحابها، إذ لأول مرة في تاريخ الشعر العربي سيرفض نص ويحارب، وينظر في ذات الآن، إلى الشاعر كشخص غريب الأطوار، بل وكمريض عصي على المعافاة، وإلى قصيدة النثر كمؤشر على قساوة اليأس الذي أصاب الذات العربية[9].

إن مثل هذه الأحكام، وهي كثيرة تجعل الشعرية في رتبة أدنى من الشعر، فتحكم على النصوص انطلاقا من الموضوعات التي تثيرها مستخلصة الجمالي من الوجودي[10]، في حين أن العكس هو المطلوب من كل عملية نقدية علمية تعتمد الملاحظة والاستقراء والرصد والمقارنة لا المناظرة والجدل، وتسعى إلى أن تشارك الإبداع في تأسيس مذهب أدبي جديد ذي أسس واضحة، لأن الجنس الأدبي لا يولد كاملا، كما لا ينال فشله إن فشل، من القيم الأدبية الراسخة[11].

فهذا النوع من النقد إنما يحجب ضوء النص، ويحول دون الدنو منه لمساءلته. فهو يسائل المضامين في غفلة عن علاقتها بالمستويات الإيقاعية المتعددة للنص، وهو لايرى في اللغة إلا طريقا للوضوح والابانة مُغفلاً كون الوضوح الإيقاعي لا المعنوي هو المطلوب في النص الشعري، وهو نقد يسائل الشاعر أكثر مما يسائل النص، وهو ينطلق من معيار شعري سابق يحاكم في ضوئه النص الجديد[12].

فإلى جانب الحيرة التي تدفع إليها ازدواجية الانتماء للشعر والنثر معا (قصيدة النثر)، فإن الأشكال (اللاشكلية) التي تتخذها هذه القصيدة بحرية بادية، والموضوعات الصاعقة التي لم يخطر ببال، يوما أنها ستصبح موضوعات شعرية، وشخصية شاعرها القريبة من شخصية الصعلوك بمعنييه القديم والحديث معا، ولغتها التي تخلت عن كل (وقار)، وتنصل شاعرها من كل مسؤولية سياسية أو قومية مباشرة ساعيا إلى تغيير الحياة

---

9 – يهاجم صبري حافظ تمثيلا، أنسي الحاج بشراسة مطالبا بإجراء فحص طبي عليه ومتشككا في سلامة عقله، وسهل ان نعثر على مثل هذه المواقف هنا وهناك. يقول صبري حافظ: «سنحاول هنا أن نتناول محاولة أنسي الحاج، وإن كنا نفتقد المعلومات عن شخصه، إذ لا نعرف عنه سوى أنه ولد عام 1938 وأنه فقد أمه وهو في السابعة عام 1945, نفس العام الذي ألقيت فيه قنبلتي هيروشيما وناكازاكي... وإن كنت أرجّحُ أنه أصيب بمرض ما وربما كان مرضًا خطيرا...» صبري حافظ – الآداب- بيروت- عدد خاص عن الأدب العربي الحديث – 1966 – ص 155 . وهو نفس ما خلص إليه عبد الوهاب البياتي بعد قراءته لـ'مفرد بصيغة الجمعُ لأدونيس – انظر: فاضل جهاد- قضايا الشعر الحديث – دار الشروق – بيروت – ط1 – ص213 . (مقابلة مع البياتي)

10 – جان كوهن. بنية اللغة الشعرية – ترجمة محمد الولي ومحمد العمري – دار توبقال للنشر- ط/1 –1986 – ص39 .

11 –شعر – ع22 – س6 – ربيع 1962 – ص128 (أخبار وقضايا).

12 – ادونيس – كلام البدايات- ط1 –دار الآداب –بيروت – 1989 – ص15 .

بدل تغيير العالم، مقتربا من رامبو ومعرضا عن ماركس، حيث غدا الشاعر الحداثي يمارس نشاطه بغض النظر عن الشروط العامة التي تضمن لرسالته سلامة الوصول والفهم، فهو قد أعاد النظر في مفهوم الشعر وفي وظيفته، ومنح نفسه كشاعر، وضعا اعتباريا غريبا، وصدم المتلقي ولم يأبه بالمؤسسة الوسيطة التي تعين من يتكلم وتحدد له شروط الكلام[13]، وملغيا بكثير من الكبرياء والعجرفة شجرة نسبه في مناخ يؤمن بتسلسل الأنساب ويقول بوراثة الشعر[14]...

كل ذلك سهل عملية الهجوم على'قصيدة النثر' والمناداة بوأدها في المهد، ودفع النقاد الأكثر اعتدالا إلى تقديم النصيحة لأصحابها بالبحث عن الشعر في مظانه لأنهم أخطأوا الطريق!

هذا المصطلح المركب (قصيدة - النثر) الذي زاد من صعوبة تقبل هذا النص، لايمكن فهمه إلا في ضوء الحيثيات السابقة لأن صفة النثرية هنا تحمل حكم قيمة وتستدعي على الفور النص المضاد، أي (قصيدة الشعر) التي هي القصيدة الموزونة تقليدية أو تفعيلية[15].

ورغم أن شعراء (قصيدة النثر) عربيا هم أول من استعمل هذه التسمية وكتبوا تنظيراتهم الساخنة مردديها ، فإن أعداء الشكل الجديد سرعان ما سيستغلونها (التسمية) للطعن فيه ومهاجمته[16].

ويبدو أن مصطلح (قصيدة النثر) أطلق عربيا، بنوع من الطمأنينة 'رغبة في تسمية الأشياء بأسمائها للخروج من البلبلة والخلاص من تشويه الحقائق'[17] كما كانت نية المتحمسين له، في حين أنه مصطلح يفتح باب الجدل على مصراعيه بدل أن يغلقه. فإضافة إلى كونه يستدعي تعميق النظر في مفهوم النثر وهي مهمة ليست سهلة أبدا، فإنه يجعل من البحث عن علائق النص الجديد بالأشكال الشعرية السابقة عليه أو المحايثة له ضروريا كما يستعجل تحديد الأسس الشكلية والبنائية لقصيدة النثر التي مهما ادعت أنها ضد الأشكال كلها فإن لها شكلا.

هكذا ستضع قصيدة النثر الدرس النقدي في مأزق لأنها جمعت بهذا الشكل الفج بين الحقلين المكونين للعملية الأدبية كلها: الشعر والنثر، وهذا الجمع الذي يفجؤنا منذ البدء، سيبعثر المسلمات الأجناسية ويدفع إلى إعادة النظر في استراتيجيات التلقي... بتعبير أوجز نقول: إن قصيدة النثر جسدت كل الإشكالات الشعرية العربية قديما وحديثا وحتمت

---

13 - بورديو (بيير). الرمز والسلطة - ترجمة عبد السلام بنعبد العالي- دار توبقال- ط1 - 1986 - ص67 .
14 - محمد الاسعد - بحثا عن الحداثة- ط1 - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - 1986 - ص65 .
15 - دون أن يعني ذلك أن قراءتنا لقصيدة النثر ستكون بالمقارنة بينها وبين شعر التفعيلة أو القصيدة التقليدية.
16 - هذه مسألة مشتركة بين جميع الشعريات. انظر :
Henri Meschonnic- critique du Rythme- Verdier - 1982 - P 593.
17 - شعر - ع22 - السنة 6 - ربيع1962 - ص.ص. 130 - 131 (أخبار وقضايا)

إعادة النظر في القناعات النقدية والأدبية والبحث عن معرفة أنسب لما يفرضه النص الجديد[18].

من هنا كان ضروريا النظر في العلائق بين الشعر والنثر للاقتراب ما أمكن من الفجوات التي يتسرب منها هذا لذاك والعكس، واستقصاء الإمكانات الإيقاعية التي تنطوي عليها اللغة بعيدا عن الثنائية الصارمة، الشعر/النثر.

لذلك لن نبحث عن تعريفات للشعر وللنثر، ولن نخوض في التقلبات المفاهيمية التي لحقت هذين المفهومين عبر المسيرة الطويلة للأدب العربي، وإنما سنسعى إلى الاقتراب من الابدالات الإيقاعية بينهما.

أي ما هي التجليات الشعرية في جسد النثر العربي؟ ما هي التجليات النثرية في جسد الشعر العربي؟ كيف حصل هذا التداخل حتى أصبحنا أمام أجناس أدبية تحمل أسماء لا تحيلنا لا على النثر ولا على الشعر. بل ترمي بنا وبمسلماتنا في منطقة التماس الصعبة حيث يصطدمان وينتج عن اصطدامهما شرر مستطير؟

من منهما (الشعر والنثر) تخلى عن بعضه أكثر من الآخر؟ ماذا فقد الشعر حتى عد قريبا من النثر؟ ماذا فقد النثر حتى عد قريبا من الشعر؟ ثم لماذا حين حصل هذا التداخل اصبحنا أمام نص سلمنا بشعريته. رغم أنه تخلى عن كثير من مواصفات الشعر المتداولة والمتعارف عليها؟ هل لأن الافضلية في تراثنا الأدبي كانت دائما للشعر، وأن النثر مهما يكن فنيا، فإنه يبقى في منزلة دون الشعر؟

سنتوقف قليلا عند معنى كلمة "نثر" حتى نستجلي حقلها الدلالي، لأن المتأمل في المصطلحات التي مُنحتها الأشكال التي سبقت قصيدة النثر في الزمن أو زامنتها، سيرى كيف تبرز صفة النثرية كخاصية مشتركة بين أكثر هذه المصطلحات تداولا: الشعر المنثور- النثر الشعري- قصيدة النثر.

يعرف القاموس المحيط للفيروز أبادي كلمة "نثر" هكذا "نثر الشيء ينثره وينثره نثرا ونثارا رماه متفرقا كنثره فانتثر وتنثر وتناثر والنثارة بالضم والنثر بالتحريك ما تناثر منه أو الأولى تخص ما ينتثر من المائدة فيؤكل للثواب. وتناثروا مرضوا فماتوا والنثور الكثيرة الولد والشاة تطرح من أنفها كالدود كالناثر والواسع الإحليل. والنيثران كريهقان وككتف ومنبر الكثير الكلام ونثر الكلام والولد أكثره والنثر الخيشوم وما والاه أو الفرجة بين الشاربين حيال وترة الأنف، وكوكبان بينهما قدر شبر وفيهما لطخ بياض كأنه قطعة سحاب وهي أنف الأسد والدرع السلسلة الملبس أو الواسعة، والعطسة والنثير للدواب كالعطاس لنا. نثر ينثر نثرا أو استنثر استنشق الماء ثم استخرج ذلك بنفس الأنف كانتثر والمنثار نخلة يتناثر بسرها أو أنثره أرعفه وألقاه على خيشومه والرجل أخرج ما

18 – عبد الفتاح إسماعيل. (حوار). مواقف. ع37 – 38. ربيع – صيف 1980 (حوار أجراه أدونيس وعبد الكبير الخطيبي).

في أنفه أو أخرج نفسه من أنفه وأدخل الماء في أنفه كانتثر واستنثر والمنثر كعظم الضعيف لا خير فيه'.[19]

يجمع بين هذه المعاني جميعا معنى الشتات واللاتناسق: رمي الشيء متفرقا- تناثر الشيء- كثير الكلام- العطاس-الرعاف- العظم (الشخص لاخير فيه)... والشتات واللاتناسق هما الصفتان اللتان جعلتا العرب قديما يسمون النثر نثرا لأن شكله يوحي بالتبعثر عكس الشعر الذي يسيجه سياج الوزن والقافية ونظام الشطرين فيجعله ذا شكل بين واضح.

من هنا نفهم لماذا ظلت الشعرية تحتفظ بشرطي الوزن والقافية كشطرين ضروريين لامحيد عنهما رغم انتقال هذه الشعرية من طور تعريف الشعر بالوزن والقافية والمعنى إلى طور تعريفه بالوزن والقافية والتخييل درءا منها لكل (تسيب) قد يلحق الشكل الشعري فيفقد تناسقه ويصبح نثرا.

هذا الهاجس هو ذاته الذي سيجعل العرب المحدثين يمنحون الأشكال الجديدة الناتجة عن قرع النهضة العربية باب الحداثة، صفة النثرية كأنما فاض الشعر عن ضفتيه فتناثر فأصبح نثرا، وأخذ يغطي بياض الورق كأي نثر عادي.

قد يكون هذا تفسيرا شكليا محضا، لأن الشعر ليس مجرد هيئة على الورق ولكنه علاقات ودينامية وصراع وأخيلة وإيقاع، لكننا ملزمون، ونحن نروم تدقيق المصطلح بهذه الإشارة، لأن التسمية التي منحها هذا الشكل أو ذاك تحمل من الدلالات الحضارية والسياسية أكثرمما تحمل من دلالات شعرية.

تتفق جل الدراسات المنجزة حول بدايات تململ قارتي الشعر والنثر في الأدب العربي الحديث واقترابهما من بعضيهما حول كون أمين الريحاني ومي زيادة وجبران خليل جبران أول من كتب نصوصا أدبية استدعت إعادة النظر في مفهوم الشعر والنثر معا لكون هذه النصوص تحمل في أغلبها شكل النثر، لكنها، إيقاعيا ورؤيويا مختلفة عنه. فقد برز فيها النبر بشكل يجعلها أكثر غنائية، وحضرت فيها الذات الكاتبة بحدة جعلت إيقاعها منسجما متراصا، ومالت إلى التصوير بطريقة غير مطروقة من ذي قبل في النثر العربي، واستفادت من تقنية السجع من غير إفراط، مما جعل المتقبل يستعيض عن القافية والوزن والشطرين بتقنيات جديدة. وإذا كانت هذه الكتابات قد أدرجت، في باديء الأمر، في خانة الشعر المنثور فإن كتابات جبران سرعان ما ستمنح اسما جديدا أكثر غموضا واستغلاقا: 'النثر الشعري'.

هذان المصطلحان سينضاف إليهما، بعيد ذلك بقليل، اسم ثالث سيزيد المسألة تشابكا، إذ سينعت ما كتبه أحمد باكثير، وغيره كثير، بالشعر المرسل، قبل أن تتوسع دائرة المصطلحات لتشمل الشعر الحر وقصيدة النثر لاحقا.

---

19 – القاموس المحيط – مادة ق.ص.د.

أ- الشعر المنثور والنثر الشعري:

يعرف أمين الريحاني 'الشعر المنثور' بالقول: «هو آخر ماتوصل إليه الارتقاء الشعري عند الافرنج وبالأخص عند الأمريكيين والإنجليز، فملتون وشكسبير أطلقا الشعرالانجليزي من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحرة العرفية، على أن لهذا الشعر المطلق وزنا جديدا مخصوصا وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة، ووالت ويتمان هو مخترع هذه الطريقة وحامل لوائها، وقد انضم تحت لوائه بعد موته كثير من شعراء أوروبا العصريين المتخلقين بأخلاقه الديموقراطية المتشيعين لفلسفته الأمريكية»[20].

ينطوي هذا التعريف على كثير من الحقائق تضيء كثيرا من جوانب المسألة الاصطلاحية التي نحن بصددها. فالشعر المنثور تسرب إلى الرقعة الشعرية العربية من نافذة أمريكية مع مي وجبران والريحاني، ما يعني أن التقسيم الاستعماري للعالم العربي له دوره المباشر في تفعيل الغموض وتصارع الأشكال والرؤى في الشعر العربي الحديث، ونحن سنرى لاحقا أن 'قصيدة النثر' ستدخل الشعر العربي، تنظيرا، من نافذة فرنسية. ويستفاد، ثانيا من هذا التعريف أن الريحاني وصحبه كانوا منشغلين بفكرة النهوض وهم يعيشون في أمريكا، فرأوا في العروض العربي عرقلة أمام النهوض الشعرِي. وكلمتا (ارتقاء) و(قيود) في التعريف تفسران مدى انشغال أمين بفكرة التقدم التي كانت انشغالا ثقافيا عربيا يومئذ، فقد دعا خليل مطران إلى تحرر الشعر العربي شريطة أن يبقى شرقيا وعربيا، ودعا بول شحادة إلى تقليد الشعر الأوروبي والتخلي كلية عن القافية لأن ذلك يجعل النظم سهلا ويمكن الشاعر من التعبير بطلاقة أكبر كما دعا عبد الفتاح فرحات إلى تحرير الشعر من الوزن والقافية حتى يتسع للملحمة وحتى يساير النهضة الغربية[21].

يستشف من خلال هذه الدعوات، وغيرها كثير جدا، مدى انهمام الفكر والنقد العربيين بالاخر، وبفكرة التوفيق (التلفيق) التي لا تلائم الابداع الأدبي لأن هذا الأخير لا تنفع فيه الحلول الوسطى، ولأن الإبداع ليس تعديلا في بنية أبنية سابقة، حذفا وإضافة، وإنما هو خلق جديد وإعادة تشكيل، الشيء الذي يبرر هشاشة هذا الشعر ولاشعريته، في الغالب، وهو مايتم السكوت عنه، في معظم الأحيان تحت ذريعة التقدم وزحزحة الثابت والبحث عن أشكال أكثر ملاءمة ومرونة. يقول الأب لويس شيخو: '... على أننا كثيرا ما لقينا في هذا الشعر المنثور قشرة مزوقة ليس تحتها لباب وربما قفز صاحبها من معنى لطيف إلى قول بذيء سخيف أو كرر الألفاظ دون جدوى، بل بتعسف ظاهر، ومن هذا الشكل

20 – أمين الريحاني – عن كتاب الحداثة الأولى. محمد جمال باروت – ط1 – اتحاد كتاب وأدباء الإمارات – دبي – 1991 – ص142 .

21 – محمد الأسعد – م.س-ص.ص. 11 – 14 .

كثير من المروجين للشعر المنثور من مصنفات الريحاني وجبران وتبعتهما فلا تكاد تجد في كتاباتهم شيئا مما تصبو إليه النفس في الشعر الموزون الحر من رقة وشعور وتأثير[22].

وفكرة التقدم هذه إضاءة لما أوردناه سابقا عن كون أسماء الأشكال الشعرية في الأدب العربي الحديث ذات أبعاد حضارية وسياسية أكثر منها أدبية. ونستشف من تعريف الريحاني كذلك، الهاجس الشكلي الخارجي المتحكم في الدرس النقدي العربي يومئذ، وهو هاجس يرى في كل نص لا يخضع للوزن والقافية شعرا منثورا، والدليل ورود اسم والت ويتمان ككاتب شعر منثور في حين أنه كتب الشعر الحر وهو من رواده الأوائل، وهذا الهاجس الشكلي سنراه لاحقا عند الحديث عن'قصيدة النثر' حيث اعتبر ويتمان، في النقد العربي رائد هذه القصيدة لمجرد خروجه عن حدود الصرامة الوزنية والإيقاعية للشعر الأمريكي السائد قبله.

إلا أن المهم في تعريف أمين الريحاني هو إيراده لما يميز الشعر المنثور عن الشعر التقليدي، وهو محاولة الخروج عن الوزن العروضي الواحد، والقافية المتكررة بالاستفادة من مزج البحور وتنويع القافية.

ويبقى الإشكال الأكبر هو هذا المتمثل في الفروقات بين الشعر المنثور والنثر الشعري. إن الباحث ليجد صعوبة في تعليل الخلط المذهل الذي يمزج بين الشكلين آنا، ويفصل بينهما آنا. في الشعر المنثور يأتي الشعر موصوفا وما النثر سوى صفة، وفي النثر الشعري يحدث العكس. فهل كتابات جبران نثر ذو ميولات شعرية، وكتابات الريحاني شعر أخرج مُخرج نثر؟ لم تسعفنا الدراسات الشعرية العربية بحل لهذا الإشكال. يقول أنيس المقدسي: «لابد من التمييز بين النثر الشعري والشعر المنثور، فالأول أسلوب من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوة العاطفة وبعد الخيال، وإيقاع التركيب وتوافر على المجاز، وقد عرف بذلك كثيرون في مقدمتهم جبران خليل جبران حتى صاروا يقولون الطريقة الجبرانية(...) على أن الشعر المنثور غير هذا النثر الخيالي وإنما هو محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشعر الافرنجي، ومن فتحوا هذا الباب أمين الريحاني فإن في الجزء الثاني من ريحانياته عشرة قطع وفي الجزء الرابع ثلاث عشر قطعة تلمس فيها جميعا هذه النزعة إلى النظم الحر من قيود الأبحر العروضية المعروفة»[23].

قد يكون هذا التعريف أقرب إلى الافتراض السابق حول كون النثر الشعري نثرا أولا، والشعر المنثور شعرا أولا. لكن يصعب، عمليا الاهتداء إلى ما يجعل جبران مختلفا عن الريحاني، مادام الهاجس عندهما، معا، واحدًا وهو البحث عن أشكال جديدة. وليس البحث عما يجمع بينهما بأقل صعوبة، لأن معرفة التشابه، هنا، معناها معرفة الاختلاف.

---

22 – لويس شيخو – تاريخ الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين – مطبعة الاباء اليسوعيين – بيروت – 1926 – ط 1. ص 41.

23 – انيس المقدسي – الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث– ط2. 1960. ص.ص. 419 – 420.

ولعل هذا هو ما جعل الدرس النقدي العربي حول الشعر يجمع بين الإسمين آنا، ويفرق بينهما آنا، والجمع بينهما أكثر ورودا، لأن النظر إليهما تم من خلال ما يجمع بينهما أي ما اختلفا فيه عن شعر النهضة العربية، بنائيا ورؤيويا، من غير دخول في التفاصيل.

فإذا نحن تأملنا كتابات جبران وجدناها تملأ الصفحة كأي نثر مألوف، وتميل الى السرد في أغلبها، ويغلب عليها طابع القص الذي عادة ما ينتهي بحكمة ذات لبوس تنبئي ديني، ولا تخرج عن مألوف البلاغة العربية، ولكنها في ذات الآن كتابات دينامية سرعان ما تجذب القارئ إليها بقيمها المغايرة، وبتماسك أحداثها وتصاديها، وبجوها العاطفي وبعودتها إلى الينابيع الأولى للحياة مخاطبة النفس الانسانية بلغة رخوة مهموسة داعية إلى إنسان جديد يسمو على سقطات الحياة الإنسانية الراهنة، مؤسسة بذلك إيقاعا نابعا من الفكر أولا ومن اللغة ثانيا.

ليس في النثر الشعري ما قد يوحي بإيلاء أهمية للغة لفظا وتركيبا، ما يفسر سيادة الخبر، والاحالة على العالم الخارجي والتغاضي عن جمالية اللغة إلى جمالية الفكر حيث يطغى المدلول على الدال. لكن يجب ألا ننخدع بتواري الهاجس اللغوي الذي كانت تفسره التقفية والوزن ونظام الشطرين والمظهر الخارجي للقصيدة، فالنثر الشعري حتى وإن كان يذهب بالفكرة بعيدا حتى نهاياتها، عبر أسطر عدة بحثا عن سلاسة أكبر وتراص أكبر، فإنه في ذات الآن، عكس النثر الخطابي يكسر ويرج الجملة قصد الحصول على قطيعة، يمنحها الإيقاع دينامية بسريانه الخفي[24]. بين هذا الإيهام الشكلي الذي يوحي بكون النثر الشعري نثرا، وبين الإيقاع الخفي الهاجع فيه، ترقد أسئلة جوهرية قد تكون الإجابة عنها اقترابا ودنوا من الارتجاج العنيف الذي شهده جسد اللغة الإبداعية العربية ودفع بالمسألة الأجناسية إلى الأمام وفتح باب قضية الشكل على مصراعيه، وأثار استراتيجية القراءة. إنه نثر قد نجد فيه ملامح من الشعر التفعيلي الموزون، ومن الشعر الحر الخالي من الوزن والقافية، ومن قصيدة النثر الخالية من التفاصيل والوزن والقافية وتنامي الحدث. لكنه رغم ذلك، يبقى محتفظا بسمته التي تجعله قريبا من النثر وإنما منح صفة الشعرية لأنه مخالف للنثر السابق عليه في الزمن وعن النثر المحايث له كذلك.

الدراسات التي تناولت النثر الشعري سادها قلق تحديد الشعرية فيه، وهي التي (الدراسات) انطلقت من كون هذه النصوص نصوصا شعرية لانثرية، فانتجت خطاب نقديا زاد من تعقيد المسألة، فـ «دمعة وابتسامة» وهو الكتاب الذي فجر قضية النثر الشعري، أكثر من غيره، لم يتناول قط بأدوات نقدية كفيلة بوضعه إما في خانة النثر أو في خانة الشعر، وإنما مورس عليه تحليل بروكستي يستعين بكلام يقول كل شيء ولا يقول أي شيء. كتب عنه ميخائيل نعيمة:... ينفث فيه نتفا فياضة من قلبه، وشرارات وهاجة من فكره، وألوانا مواجة من خياله، وينثرها بقلم ناعم، صادق، سخي، يحاول في الكثير من نبراته، محاكاة مزامير داوود ونشيد سليمان وسفر أيوب ومراثي أرميا[25]...

24 – سوزان برنار – م.س. ص. 426 .

25 – ميخائيل نعيمة – جبران في آثاره العربية – مقدمة نعيمة للأعمال العربية الكاملة لجبران خليل جبران – بدون دار نشر ولا تاريخ- ص19 .

وهذا القلق يأتي بدرجة أقل عند تناول الشعر المنثور، لأن هذا الأخير ظل مختفظا بكثير من مواصفات البيت العربي.

ب-الشعر المرسل:

أما الشعر المرسل فيوصف به عادة ما كتبه أحمد باكثير في مصر، كأول من ابتدع هذا الشكل بعد إطلاعه على نماذج منه في الشعر الانجليزي. يعرفه س-موريه بالقول:

"الشعر المرسل في الانجليزية يتكون من أبيات غير مقفاة من الوزن الايامبي ذي التفعيلات الخمس، ويستخدم أساسا للشعر الملحمي والدرامي، وثمة تميز واضح بين هذا وبين المزدوج المقفى الذي هو دائما مكون من الأبيات الثنائية المتساوية المقفاة"[26].

الشعر المرسل تخلى عن القافية فيما بقي موزونا، ولهذا فهو شعر أولا ومرسل ثانيا. هاجس الشكل الخارجي الذي تحكم في صياغة المصطلح الشعري العربي الحديث. إن البحث عن شعرية نص باللجوء إلى مقارنته بنص آخر يجعل، ضمنيا المعالم الخارجية للنص مكونا أساسيا لشعرية النص، وهذا عين الخطأ.

ولقد رأينا أن النثر الشعري نثر أولا، وشعر ثانيا، في حين أن الشعر المنثور شعر أولا ونثر ثانيا. الشعر المرسل، نتيجَةً، أقرب إلى الشعر المنثور منه إلى النثر الشعري، وما الفرق إلا في كون الأول تخلى عن القافية كلية واحتفظ بالوزن، في حين تتخلل القافية الثاني والوزن.

هكذا نُظرَ إلى الأشكال نظرة خارجية بحتة فأُلصقت بها أسماء تبعا للشكل الذي تأخذه على بياض الورق أولا، وتبعا لحضور الوزن والقافية وهما المحددان الخارجيان للشعر في النقد السائد حينئذ، وتم تأجيل الأسئلة الصعبة التي تمس شعرية هذه النصوص بعيدا عن الوعي النهضوي السائد.

ويتضح هذا من الفروقات الجوهرية الكامنة بين الشعر المرسل الانجليزي والشعر المرسل العربي.

فالشعراء الانجليز اعتمدوا الكلام اليومي في كتابتهم للشعر في حين هجر الشاعر العربي في مطلع القرن لغة زمانه ويومه واغترف من لغة التراث. والشاعر الانجليزي إذ يتخلى عن القافية فإنما ليعوضها بمجموعة أبيات طيعة يمتد معناها ويتواصل في سيرورة إيقاعية متدفقة، مستغلا في ذلك أنواعا شتى من التضمين إذ لا ينهي، عادة المعنى بنهاية البيت، بل ينهيه وسط السطر الشعري فتبرز إمكانات أكثر للنبر والتنغيم والتوازي الصوتي والتكرار[27].

---

26 - س - موريه - حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث - ترجمة سعد مصلوح - ط1 - القاهرة - 1969 - ص23 .
27 - نفسه - ص59 .

أما في الشعر العربي فقد ظل (الشعر المرسل) محتفظا باستقلال البيت وبنظام الشطرين ما جعله غاية لا وسيلة، وجعله أبعد من أن يعكس دينامية الخيال وتوتر الذات. ومجرد محاولة للتخلي عن صرامة البيت التقليدي لكن من غير رج للعملية الشعرية من أساسها. من هنا تبقى التجربة مجرد خدوش بسيطة على وجه القصيدة العربية حتى وإن فسر الشعراء صنيعهم بوجود الشعر المرسل في التراث العربي مستشهدين بـ'إعجاز القرآن للباقلاني. و'الموشح' للمرزباني[28].

إن هذا الخروج المحتشم عن قوانين البيت العربي الذي مارسه الكتاب العرب في مطلع هذا القرن، يفسر النَّظرة القبلية إلى أعمالهم. وكون هذه الأعمال توكيدا لفعل النبوض لاتوكيدا لفعل الشعر، ، وهذا ما جعل محاولاتهم لم تزحزح بما فيه الكفاية صلادة هذا البيت. وتبقى تجربة جبران خليل جبران العمل الأكثر ثورية لأنها تجربة رأت إلى العملية الإبداعية بعيدا عن ثنائية الشعر/ النثر، ولم تسع فقط. إلى إلحاق تغيير بسيط ببنية البيت وإنما استعانت بنبض الذات وإيقاع النفس فجاء عمله مقدمة ضرورية للاختراق الأجناسي الذي سيكبر بعده وهو ما سيصل الكتابة العربية بما كانت الرمزية قد حققته منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر في الغرب.

ج - الشعر الحر:

وكما حدث للشعر المنثور وللنثر الشعري، فإن مصطلح 'الشعر الحر' سيكتنفه الكثير من الغموض الناتج عن عدم التدقيق والاسراع في إلصاق الأسماء بالأشكال الأدبية تحت تأثير الانبهار بالمغامرة الخروجية التي ما انفكت دائراتها تتسع خاصة منذ القصائد التفعيلية الأولى القادمة من العراق. هذا الانبهار بالشكل الخارجي للنصوص الجديدة هو ما جعل نازك الملائكة تدرج الشعر التفعيلي ضمن تسمية 'الشعر الحر' التي أخذتها من الانجليزية «Free Verse» والتي تعني الشعر الخالي من الوزن والقافية والذي قد تأتي بعض القصائد فيه مزيجا من بحور عدة لكن بطريقة عفوية. وواضح أن الروح العاطفية الهجومية الشديدة التي كتب بها 'ظاهرة الشعر المعاصر' هو ما جعل نازك الملائكة تصف الشعر التفعيلي بالحرية، وهي الحرية التي استكثرتها عليه فيما بعد، داعية إياه للرجوع إلى العروض العربي. ويصل الخلط بين المصطلحين لدرجة استعمالهما بمعنى واحد، فهي ترى أن شعر التفعيلة يشبه الشعر الحر لأنهما معا حطما استقلالية البيت العربي، وخرجا عن قانون تساوي الأسطر، ونبذا القافية وأتيا بشعر مرسل. تتحدث على سبيل المثال لا الحصر عن الشعر الحر الموزون:

'وما يهمنا في هذا الموضوع، أن نترهم هذا الذي يقدمونه للقراء باسم الشعر الحر قد أحدث كثيرا من الالتباس في أذهان القراء غير المختصين فأصبحوا يخلطون بينه وبين

28 - نفسه - ص 13

الشعر الحر الموزون الذي يبدو ظاهريا وكأنه مثله، وخيل إليهم نتيجة لذلك أن الشعر الحر نثر اعتيادي لا وزن له'.[29]

زاد هذا الغموض ترسيخا أن بعض الشعراء والنقاد قبل نازك منحوا مصطلح «الشعر الحر» مرادفات كثيرة كما فعل أحمد زكي أبو شادي، وهو من الأوائل الذين دعوا إلى إدخال هذا النوع الشعري إلى الأدب العربي، حيث يسميه النظم الحر و'الشعر المرسل الحر'. يقول في مقدمته لقصيدة «الفنان»:

'وفي القصيدة التالية مثل لهذا الشعر المرسل مقترنا بنوع آخر يسمى بالشعر الحر «Free Verse» حيث لا يكتفي بإطلاق القافية بل يجيز مزج البحور حسب مناسبات التأثير'[30].

إن الجمع بين 'الشعر الحر الموزون' و'الشعر الحر' عند نازك الملائكة وبين 'الشعر المرسل' و'الشعر الحر' عند أبي شادي يعكس مدى القلق الاصطلاحي الذي ساد الممارسة النقدية والشعرية العربية الحديثة.

يعرفه جبرا ابراهيم جبرا بالقول:

'الشعر الحر، ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو «Free Verse» بالانجليزية «Vers libre» بالفرنسية. وقد أطلقوه على شعر خال من الوزن والقافية كليهما. إنه الشعر الذي كتبه والت ويتمان، وتلاه فيه شعراء كثيرون في أدب أمم كثيرة. فكتاب الشعر الحر بين الشعراء العرب اليوم، هم أمثال محمد الماغوط وتوفيق صايغ وكاتب هذه الكلمات. في حين أن 'قصيدة النثر' هي 'القصيدة' التي يكون قوامها نثرا متواصلا في فقرات كفقرات أي نثر عادي'[31].

يحظى هذا التعريف بأهمية كبرى لاعتبارات شتى. فهو أولا وضع يده على مكمن الداء بالإشارة إلى أن الشعر الحر تخلى عن الوزن والقافية معا، ومن هنا وسم بالحرية، وليس لأن الشاعر منح حرية الخلط بين التشكيلات الوزنية، والخلط بين الوحدات المتساوية شكلا، ووقع في أخطاء التدوير وتلاعب بالقافية مهملا إياها في كثير من الأحيان كما ترى نازك الملائكة[32]. ثم إنه (التعريف) وضع شعر والت ويتمان في مكانه الحقيقي أي الشعر الحر. لقد دأب النقد العربي الحديث على القول إن الشاعر الأمريكي هو مبتدع 'قصيدة النثر'، كما اسلفنا، ويكفي أن نشير إلى ماجره عليه شعره في أمريكا، من ويلات وصلت إلى حد المطالبة بحرمانه من الجنسية الأمريكية ... والسبب هو وضوح شعره والوضوح خاصية من خاصيات الشعر الحر الذي تخلى عن الوزن والقافية، واعتمد الصورة أكثر، فيما عانى قراء 'قصيدة النثر' من غموضها ومجانيتها.

29 – نازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر – دار العلم للملايين- بيروت – ط 5 – 1978 – ص157 .
30 – س – موريه – م.س. ص 84 .
31 – جبرا إبراهيم جبرا – عن محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، المعرفة، ع 283-284، 1985، ص 121.
32 – نازك الملائكة – م .س. ص177 .

وهذا التعريف أخيرا، وضع بعض الأسماء الشعرية العربية في مكانها الحقيقي، إذ طالما اعتبر محمد الماغوط وتوفيق صايغ شاعري 'قصيدة النثر' بل نظر إلى الماغوط كمؤسس لها من خلال النماذج التي قرأها في ' خميس شعر'، وضمها بعد ذلك 'حزن في ضوء القمر'[33].

تعريف جبرا، الذي نراه التعريف الدّقيق والعلمي، نعثر على ما يطابقه تماما في 'شعر' فقد كتبت المجلة في زاوية 'أخبار وقضايا' ترد على نازك الملائكة التي اعتبرت 'حزن في ضوء القمر' قصائد نثرية في حين أنه 'شعر حر' ذاهبة إلى أن نازك الملائكة تفهم الشعر الحر كما تكتبه هي. وترى المجلة أن هناك ثلاثة أنواع من الشعر في الأدب العربي الحديث:

- شعر الوزن ويضم شعر التفعيلة.
- الشعر الحر وهو المجرد من الوزن والقافية مع الحفاظ على نسق البيت.
- قصيدة النثر[34].

لن نقف عند الخصائص الشعرية للشعر الحر ولا عند التمويهات الشكلية التي تخفي داخل نصوص من هذا الشكل قصائد نثر حقيقية لم يستطع الشكل الخارجي اخفاءها، وهي ملاحظة تنسحب حتى على النصوص التي الحقت بالنثر الشعري وهي قصائد نثر، والعكس.

فالتمايزات جمة والفروق واسعة بين شاعر وشاعر، وبين نصوص الشاعر الواحد حتّى. شعر جبرا إبراهيم جبرا المتشبع بالتصوف المسيحي الانجلوسكسوني، ليس هو شعر محمد الماغوط الذي اكتفى بالاطلاع على الشعر الغربي من خلال الترجمات، وهما معا مختلفان عن توفيق صايغ المتمثل لأسلوب الكتاب المقدس.

د-قصيدة النثر:

سترث 'قصيدة النثر' أو بالاحرى الخطاب النقدي حول 'قصيدة النثر' هذا الخلط المفاهيمي والتشابك الاصطلاحي وسيحول ذلك كما سنرى دون قراءة هذا النص حتى الآن، قراءة شعرية بعيدا عن الأهواء والحسابات، كما سيحول، وهذا هو الأدهى، دون معرفة الشكل معرفة حقة. يقول سركون بولص، وهو الذي اعتبر من أبرز أسماء قصيدة النثر العربية، منذ الستينات من القرن العشرين: «نحن حين نقول قصيدة النثر فهذا تعبير خاطئ وفي الشعر العربي عندما نقول قصيدة النثر نتحدث عن قصيدة مقطعة، وهي مجرد تسمية خاطئة. وأنا أسمي هذا الشعر الذي أكتبه بالشعر الحر كما كان يكتبه ايليوت وأودن وكما يكتبه شعراء كثيرون في العالم الآن، وإذا كنت تسميها قصيدة النثر فأنت تبدي جهلك

33 - انظر تفاصيل ذلك في كمال خيربك. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. (الفصل الثاني: تجمع شعر في لبنان) المشرق للطباعة والنشر - ط1 - 1982 .
34 - شعر - ع 22 - س 6 - ص132 .

لأن قصيدة النثر هي التي كان يكتبها بودلير ورامبو ومالارميه وتعرف بـ(Prose Poem) أي قصيدة غير مقطعة»[35]. . لا يسلَمُ هذا التعريف من وهم الشكل الخارجي الذي وقعت فيه معظم التعريفات التي صاحبت تنامي الأشكال في الشعر العربي الحديث، لكنه لا يخلو من جهة ثانية من قلق كبير وحيرة تجاه مصطلح 'قصيدة النثر' وهذا ما يهمنا، هنا أكثر.

ما عبر عنه سركون بولص يزيد من تعقيد مسؤولية الباحث الذي يسعى إلى الاقتراب من إيقاع قصيدة النثر العربية ويجعل إعادة النظر في المسلمات ضروريا.

قد يكون من بين الأسباب المباشرة التي استدعت هذه الضبابية المفاهيمية أن كل جيل من أجيال الشعر العربي منذ النهضة، يبدأ من نقطة الصفر (اضطرارًا أو عنادا)[36].

فلقد جعلت الصدمة الحضارية كل ما يرد من الغرب من أشكال أدبية حديثا وجديدا، والحق أنه ليس جديدا إلا على الثقافة العربية[37]. ونحن نرى أن هذا التسابق على الأشكال الشعرية دال على يأس وخيبة وليس على حيوية وفاعلية. يمكن أن نستدل على ذلك بكون سنة1947 التي ظهرت فيها القصائد التفعيلية الأولى هي ذاتها السنة التي أصدر فيها جورج حنين بمساعدة رمسيس يونان مجلة اختارا لها اسما مثيرا هو (حصة الرمل) (La part du sable) جاء في تقديمها :«هذا الكراس (. .) في وقت يبدو فيه الانتماء نفسه ليس أكثر بكثير من شكل من أشكال القنوط»[38]. وما هي إلا سنوات قليلة حتى صدرت «شعر» التي أعادت كل الأسئلة إلى بداياتها.

يتجلى العناد في طبيعة الخطاب النقدي الموازي الذي ظهر أصلا مع مجلة 'شعر'، وهو خطاب سجالي تبشيري يرى في السابق عليه من الشعر تكرارا ورتابة لاغير، ويرى في الذي يدعو إليه خلاصا للشعر والذات معا. المتأمل للانتاج الشعري الذي رافق هذا الخطاب سيلاحظ المسافة بين المأمول والمنجز. ويسهل على الانسان هنا، أن يستشف كون القبول الذي تلقاه الأشكال الجديدة من طرف قلة تعرف كيف ترفع صوتها عاليا، ليس قبولا شعريا، جماليا بالضرورة، بل هو قبولٌ آت من الرفض الذي ترمز إليه هذه الأشكال. فإضافة إلى كون قصيدة النثر ضربا من الغنائية المجنحة المثقلة بالضجر من الحياة والغارقة في عالم قدري لايملك الشاعر فيه إلا الإنسياق وراء قوة تلهو به كيفما تشاء، فإن 'الفوضى الشكلية التي لاتستقر ولا تهدأ منحت الشاعر والقارئ متنفسا يعكسان من خلاله موقفا ضبابيا من واقعيهما العام والخاص. ولقد سكت النقد العربي حتى في أروع نماذجه، عن تفسير هذه الحرية التي منحتها الأشكال الجديدة للشاعر وتبيان ماهيتها وإبراز الامتيازات التي خولها له التخلي عن البيت التقليدي وكيف تعمل في النص وتصنع شعريته (وهنا مربط الفرس)، وحتى إن فعلت، فإنما بدافع التمجيد والإشادة لا بدافع التساؤل والتقصي.

35 - سركون بولص (حوار) - نزوى - ع 6 - أبريل 1996 - ص 188 .
36 - شكري محمد عياد - المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين- سلسلة عالم المعرفة - ع 177 - سبتمبر 1993 . ص78.
37 - نفسه - ص 97 .
38 - نفسه - ص 60 .

هذه الحيرة تجاه قصيدة النثر ليست عربية فقط، بل عرفتها الشعريات العالمية وإن كان بحدة أقل، نظرا لاختلاف الظروف الحضارية والثقافية. لقد نظر إلى قصيدة النثر باعتبارها جنسا أدبيا يتأبى على كل تحديد، ونظر إلى محاولة التقعيد له كعمل مجاني محكوم بالإخفاق. فكيف نقبض على (شكل) جاء ليخرق القواعد ويعلن العصيان على السلف وكيف نبحث عن/ في جمالية جنس أدبي يصعب تحديد قوانينه قبليا، فهو يحاول، جاهدا الانفلات من كل تحديد وثبوت، وألا يخضع لمفاهيم جمالية ونقدية، متحرك باستمرار، زئبقي ما ينفك في كل مرة يسفه مفهوم «البنية» ويضع كل محاولة للتنظير له في مأزق![39].

لقد وجد (النقد) العربي حول 'قصيدة النثر' وهو في أغلبيته، انطباعي متسرع، في مثل هذه الادعاءات متنفسا ومهربا من السؤال الأس: شعرية 'قصيدة النثر'. فرغم كون النص 'الجديد' ضد 'النظام' و'التعقلن' و'المفهومية' ورغم كونه يجعل الإبداع 'مستمرا متخذا 'اللاتكرارية' والتجريب هدفا'[40]، فإن له (أي النص الجديد) شكلا ينهض على تهشيم الأشكال كلها. من هذه الجدلية بين تهشيم الأشكال لبناء (شكل لاشكل له!) سينبثق شكل قصيدة النثر. يصعب بناء على ما سبق التسليم بكون قصيدة النثر تجسيدا واضحا للصراع بين حرية النثر وقوة الشعر التنظيمية، بين فوضى الهدم وفنية البناء الجمالي وبين الرغبة في هجر اللغة وضرورة الاستعانة بها[41] لأن 'قصيدة النثر' إما أن تكون شعرا أو لا تكون، وهي ليست مخيرة بين الفوضى والتنظيم وبين الهدم والبناء وبين اللغة واللالغة، إذ لامناص لها من التنظيم والبناء واللغة، أي من قانون يسري عليها. وإن كانت حرة فإن حريتها لا تختلف في شيء عن الحرية التي ينهض عليها النص الأدبي كيفما كان. من هنا تتحول (اللاقاعدة) التي أريد لقصيدة النثر أن توسم بها إلى (قاعدة)، أي أن الأحكام الجزافية والتنظيرات الرعناء التي رافقتها تعبير عن قلق وليست تعبيرا عن خصائص معينة لها. شكل النص الشعري ليس هو هيئته على الورقة، وإنما الطريقة التي يفرض علينا إيقاعه أن نقرأهُ بها. لقد احتفظ امرؤ القيس وأبو تمام والمتنبي بأهميتهم الشعرية رغم أن الشكل الشعري لديهم (الشكل الظاهر- الخارجي) لا يختلف في شيء عن (شكل) مئات القصائد الفاشلة التي لم يكتب لها البقاء والاستمرار. فبدل البحث عن شكل موجود خاضع لرؤية قبلية لتحديده، سنبحث عن (شكل) خفي لتحديده، وبدل أن نسأل: ماهذا الشكل الجديد الذي رسخته قصيدة النثر؟ نسأل: ما هذا الشكل الذي تسعى قصيدة النثر إلى الانفلات منه؟ سيقودنا إيقاع النص إلى تحديد شكل لقصيدة النثر، لأن تميزها عن أنواع الشعر الأخرى ليس تميزا شكليا خارجيا، وإنما هو تميز إيقاعي. ستكف هذه القصيدة، إذن عن أن تكون عصية على القبض وسيكف النقد عن الاكتفاء بالقول إنها تعبر عن الحزن والتوتر والوحشية [42] أو أن فيها نوعاً من 'التشابك الواقعي والحلمي'[43] وتداخل الازمنة وشعرية اللغة والرؤية، والتباس

39 – سوزان برنار – م. س. ص. ص. 439 – 440 .
40 – أدونيس – زمن الشعر – دار الفكر – بيروت – ط5 – 1986 – ص 258 .
41 – سوزان برنار – م. س. ص 408 .
42 – علي جعفر العلاق – في حداثة النص الشعري – دراسات نقدية – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط1 – 1990 – ص154.
43 – ادوار الخراط – الكتابة عبر النوعية – مقالات في ظاهرة القصة – القصيدة – دار شرقيات – القاهرة – ط1. 1994 . ص73 .

الاسئلة، وكسر النمطية وتفتيت الشخوص والأحداث[44]، أو أنها 'اكتشاف للشعر في الجزئي واليومي والعادي وغير المدهش'[45]. فقصيدة النثر مهما كانت غنائية وعنيفة فإنها مضطرة، حتى تكون شعرا، لأن تجد ايقاعها ولأن تؤسس تقنيتها الصارمة والمحددة وأن تبحث عن شكل مهما يكن، فإنه ليس فوضويا ولا زئبقيا، بل هو بناء فني وسيرورة إيقاعية. وهذا ما يجعل اتهام قصيدة النثر بالسقوط المبكر في 'التنميط' نوعا من العداء المجاني لها،[46] لأن عملية الاستهلاك الجمالية ليست هي عملية التأمل العلمية، ولأن الاستمتاع بالنص ليس هو معرفة النص[47] والمطلوب الآن عربيا، هو الانتقال من الاستهلاك إلى التأمل أو الجمع بينهما معا.

يجب التأكيد على كون قصيدة النثر لا تبتعد كثيرا عن الروح الإيقاعية للشعر العربي في عمومه، وإن كانت الزمنية الكبرى، كما يسميها باختين، قد فرضت اختلافا شكليا خارجيا عن الشكل الشعري التقليدي الموروث، وبالتالي فإن قصيدة النثر ليست أرقى ما وصل اليه الشعر العربي، كما يحلو لكثير من الشعراء والنقاد القول، بل هي إمكانية إيقاعية ضمن إمكانيات أخرى تمنحها اللغة العربية للشاعر، أما النواة الإيقاعية فهي النواة ذاتها، رغم أن استراتيجيات القراءة والتلقي والتناول سيلحقها تغير.

فالصبغة الخطية الكرونولوجية التي للأشكال في الأدب العربي الحديث، إنما تفسرها معضلة الذات والآخر وأسئلة النهضة، والتقدم، كما أسلفنا، في حين أن قصيدة النثر والنثر الشعري والشعر الحر، شهدت في الآداب الغربية (الفرنسية خاصة) نوعا من تبادل الأدوار والأقنعة جعلت قصيدة النثر والنثر الشعري مهادا للشعر الحر عند المدرسة الرمزية مثلا[48] ورأى فيها غوستاف كاهن (Gustave Kahn) مجرد جسر للانتقال من التقليد العروضي إلى عالم الشعر الحر نافيا أن تكون جنسا أو نوعا[49]، ويكتب (Dormis) في 1912: 'لقد أدركنا بسرعة أن البحث عن نثر إيقاعي لا يمكن أن يكون سوى طريق نقطعه لكن من غير مخرج'[50].

لايمكن الإحاطة بالدلالات الخفية لهذا المصطلح إلا إذا تم ربطه بالتعريف العام الذي أعطي للشعر في التراث العربي باعتباره «الكلام الموزون المقفى..» فغير خاف أن مصطلح 'قصيدة النثر' يجعل بوعي، أو بغير وعي، من الوزن شرطا أساسيا لكل شعر ويجعل النثر عكس الوزن[51] مايعني، في النهاية أن النثر هو الكلام الخالي من الوزن، وهو ما يصعب تأييده لسببين اثنين:

---

44 – شعر – ع 6 – س 2 – ص 152 .
45 – الحداثة الأولى – م. س. ص. 224 .
46 – سامي مهدي أفق الحداثة وحداثة النمط – دراسة في حداثة مجلة شعر : بيئة ومشروعا ونموذجًا – بغداد. 1988 . ص 115 .
47 – جان كوهن – م.س . ص. 25 .
48 – سوزان برنار م. س . ص . 771 .
49 – نفسه – ص 468 .
50 – نفسه – ن.ص.
51 – سعيد الغانمي – قصيدة النثر – أسطورة الإيقاع الداخلي – من كتاب : أقنعة النصّ – دار الشؤون الثقافية العامّة – بغداد – 1991 . ص 67 .

- إن الوزن ليس هو الشرط الأساس في الشعر، فشعرية النص تخلق وزن النص، ولا يخلق الوزن بالضرورة شعرية النص.

- إن الوزن ليس عكس النثر، وحتى إذا سلمنا بكون الوزن هو الشعر فإن الشعر ليس عكس النثر، وإلا حدث لنا ما حدث للسيد جوردان.

لقد نبه ياكوبسون في 'قضايا الشعرية' إلى ضرورة الانتباه لكون البحث في الشعرية بحثا في التزامني والتعاقبي معا. فالخوض في الشعرية المعاصرة يستلزم بالضرورة، استحضار الشعرية القديمة، لأن النص القديم، تنظيرا وانجازا، يفعل في النص الجديد ويتحكم في تحديد بنيته، كما أن في كل حقبة أشكالا محافظة وأشكالا تجديدية ويجب أخذهما معا بالاعتبار لا الانسياق وراء التغيرات فقط [52].

نلحظ في المتابعات العربية لقصيدة النثر كثيرا من الاطمئنان لكون هذه القصيدة ثورة جذرية وخرقا للمألوف والسائد والموروث، كأن الشعر انطلق ضعيفا وكلما تقدم في الزمن صار أقوى. تناول كهذا يعمد إلى منهج الموازنة والمقارنة الذي يفضي للمفاضلة، فتكون شعرية النص هي الغائبة. إننا نرى أن الشعر يظل محتفظا بجوهر ما، ببنية ما، وأن الذي يتغير بين الحقبة والحقبة، هو العرضي. كأنما يبحث الشعر عن شيء أضاعه مخترقا الأزمنة كلها، وكلما يئس في العثور على ضالته اتخذ هيئة أخرى مغايرة للسابقة، لكنه يظل هو هو، شعرا ذا هدف واحد، هو أن يكون شعرا.

يصعب إذن القول إن الوزن قيد خارجي قبلي ارتأت قصيدة النثر إزالته لكونه يشكل عائقا أمام رغبات الذات والمعنى! بل هو (الوزن) حاضر في الشعر لأنه جزء من جوهره الذي لا يفنى، أما المتغير فهو الشكل الخارجي للنص. هكذا تكون مهمة الباحث في قصيدة النثر صعبة لأنه مطالب بالقبض على البنية الايقاعية لنص ذي (شكل) جديد تخلى عن معطيات ومؤشرات ألفتها الذائقة العربية وجعلتها المكون الأساس للشعر.

تقول نازك الملائكة: «ويفتح القارئ تلك الكتب متوهما أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنه لا يجد من ذلك شيئا وإنما يطالعه في الكتاب نثر اعتيادي مما يقرأ في كتب النثر، وسرعان ما يلاحظ أن الكتاب خلو من أي أثر للشعر، فليس فيه لابيت ولا شطر»[53].

ليس في قصيدة النثر لابيت ولا شطر... وهذه هي المعضلة التي جعلت النقد السائد يتناولها باعتبارها قصيدة لايوجد بيت فيها ولاشطر، أي يقارنها بالسابق عليها من شعر فيسكت عن إيقاعها.

ويبدو أن رغبة القلة القليلة من اقطاب 'شعر' لم تتحقق. لقد كانت النية، في البدء

52 - ياكوبسون - قضايا الشعرية - ترجمة محمد الولي ومبارك حنّون - دار توبقال - الدار البيضاء - ط1 - 1988 - ص 26 .
53 - نازك الملائكة - م. س - ص 213.

هي البحث عن اللغة الشعرية الجديدة لهذا النص وعن كيفية مقاربته الاشياء والحياة، أي أن الجدة والحداثة ليستا في الوزن ولا في النثر، وإنما في طريقة الشعرنة، ويبدو أن الدرس الشعري مايزال عند هذه النقطة[54].

فإذا قيل إن مادة قصيدة النثر هي النثر، غير أن غايتها هي الشعر وأن النثر فيها يصير شعرا فيتميز بذلك عن النثر العادي وماكلمة (نثر) التي الحقت بالشعر فيها سوى لتبيان منشئها[55] فإن هذا التفسير الذي يعني أن النثر يتضمن بالضرورة شعرا، بل شعرا قويا يفوق شعرية النظم، قد يكون عكس مايبدو، محسوبا على قصيدة النثر لالها. إن الأخذ بهذه الفكرة، وهي وجيهة، يفترض إمكانية إخلاء النثر من العناصر غير الشعرية حتى يستقيم النص ويصير شعرا، لكن النص الشعري يكون كذلك منذ البدء. وكل تعديل يلحق النص النثري يبقيه نصا نثريا ليس إلا. هناك عقلية نهضوية وضعانية في الحقل النقدي العربي الحديث رأت إلى الأشكال كتطور متعاقب، وهي عقلية تحول دون الانفراد بالنص لمساءلة شعريته لأنها ترى في الشكل نقطة أو محطة ضمن محطات كثر، ومن ثمة تنبري لوصف أوجه التشابه والاختلاف. يتحدث حاتم الصكر عن قصيدة النثر فيرى فيها مجرد نتيجة لتمرينات سابقة:«وقد كانت تتويجا لسلسلة من الخدشات على سطح البنى الشعرية السائدة. فالشعر المقطعي والمنثور والحر وسواها ليست إلا محاولات جزئية بإزاء ما اقترحته قصيدة النثر من مفارقة للصيغ السائدة»[56]. ثم يرى فيها نهاية لممهدات عدة كالشعر المترجم والمزج بين البحور العروضية وتقنية التدوير وفنية النثر والكلام اليومي الدارج[57].

يختزن هذا التعليل، وهو مشترك بين جل الأصوات النقدية، تعريفا لايقل عن التعريف المأثور الذي يربط الشعر بالوزن، وهو ما سعى منظرو قصيدة النثر، أنفسهم لإثبات خطئه. ومن هنا الاستسهال الذي أصاب قصيدة النثر وجعلنا نعتبر جل الكتابات القديمة التي فيها نفحات أو تأملات شعرية 'قصائد نثر' وهو، من جهة ثانية ما جعل كل ما يكتب الآن بعيدا عن الوزن والقافية قصائد نثر، حتى كثر الشعراء وقل الشعر! لقد غدا اللامتناسق واللاشعوري والهذيان والضعف اللغوي شروطا شعرية، ويتحمل النقد المسؤولية العظمى في كل ذلك لأنه برر ما يحدث بدل أن يحاكمه.

يقول بروتون: «مامن شيء أصعب هذه الأيام من أن يكون الانسان شاعر قصيدة نثر»[58] ويضيف 'إن كان الشعر هو كتابة حكاية لامتجانسة وبلا خاتمة وتسطير صيحات ثورية وكتابة جمل من غير تتمات فمن لايقدر إذن أن يكون شاعرا[59]'.

54 – ادونيس – ها أنت أيها الوقت – سيرة شعرية ثقافية – دار الاداب – بيروت – ط1 – 1993 – ص 90 .
55 – شعر – ع 22 – سنة6 – ص.ص. 130 – 131
56 – حاتم الصكر – ما لاتؤديه الصفة – مجلة 'المربد' – بغداد – 1989 – ص 17 . (مطبوع خاص بمهرجان المربد الشعري).
57 – نفسه ص.ص. 20 – 21 .
58 – عن سوزان برنار – م.س.ص 770 .
59 – نفسه –ن. ص.

ويبدو اقتراح تسميتها 'قصيدة دلالية' لكونها تستعيض عن الجانب الصوتي بالجانب الدلالي، ولكون الجانب المعنوي فيها أبرز وأظهر، اقتراحا يزيد الطين بلة لأن المعنى وحده لا يصنع القصيدة ولأن المعنى في الشعر لاينقل إلا من خللِ اللغة، أي من خلل الصوت.

هذا افتراض صاحب ميلاد الأشكال الشعرية الجديدة عند الشعريات كلها، وهو ما أشار إليه فيكتور هيكو، في فرنسا سنة1822 بالقول أن الشعر لم يعد يقطن شكل الأفكار بل الأفكار ذاتها [60].

مرة أخرى، أتاح تواري القافية بتكراراها الصوتي البارز، لمثل هذه الأفكار أن تنمو، كما أتاح للتفسير الاجتماعي للشكل أن يأخذ الصدارة. هكذا يرى أنسي الحاج في زوال القافية (هل زالت!) استجابة لدواعي العصر الذي يملك إنسانه إحساسًا مغايرًا [61]، كما يرى يوسف الخال في صخب الحياة المعاصرة سببا لاختفائها[62].

تفسيرات كهذه لا تفيد الشعرية في شيء إذ هي في النهاية تفسير غامض بغامض. فما الذي يمنعنا من القول إن صخب الحياة الراهنة يتطلب قافية تحد من سيلان النص الشعري وتحول دون أن يصير بدوره، صخبا؟ إن معنى الخطاب هو الذي يحدد شكله وماهم بعد ذلك أكتبه الشاعر بيتا أو مقطعا أو نثرا؟ والخطاب لامفر له من الصوت.

ضرورةُ تناول المستوى الصوتي في قصيدة النثر، حتى رغم تخليها الكلي عن البناء الظاهري للبيت العربي يجعل من الإيقاع الداخلي (إيقاع التجربة) الذي طالما فسرت به شعرية هذه القصيدة مجرد حل جزئي ومؤقت في انتظار السؤال الجدي عن مكامن الشعرية وتجليات الإيقاع فيها، كما يدفع بفكرة امتلاك كل قصيدة نثر لإيقاع يخالف إيقاعات القصيدة النثرية الأخرى إلى حافة الشك. وهذه الفكرة التي أوصلها موريس شابلان إلى اقصاها بزعمه أن «قصيدة النثر لاتحدد إنها موجودة»[63] وجدت صدى كبيرا لها في النقد العربي، وهي فكرة إنما أوجدها الافتقار لتنظير شاف وواضح حول قصيدة النثر ليجلو القلق الذي أوجده الشكل الجديد بخروجه الفجائي عن الشكل الخارجي للبيت الشعري العربي، ويبدو أن مفهوم (إيقاع التجربة) برر بساطة التناول النقدي العربي لقصيدة النثر. نقرأ تمثيلا لا حصرا في 'أفق الحداثة وحداثة النمط' لسامي مهدي «اعتمدنا في شرح مفهوم الإيقاع على معلوماتنا العامة وآرائنا الخاصة وقد كان بيننا وبين الشاعر خالد علي مصطفى حوار حول وظيفة الإيقاع التقت فيه آراؤنا حول ما جاء في البحث بشأنها فنحن مدينون له بذلك»[64].

---

60 - نفسه - ص44.

61 - انسي الحاج - لن - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - ط2 - 1982 - ص 12.

62 - يوسف الخال - مقابلة مع النهار - ظهر ملخص عنها في 'شعر' العدد3 - ص114. ويرى أدونيس في 'الشكل' الحديث رداءً للمعنى الحديث، معنى التفتت والبلبلة، والضياع، والبحث عن أفق سمته الاختلاف والجدة. انظر مقدمة أدونيس لكتاب جودت فخر الدين 'شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري'. دار الحرف العربي ودار المناهل- بيروت - ط 2 - 1995 - ص17.

63 - سوزان برنار - م. س- ص. 11

64 - سامي مهدي - م. س - ص. 131.

ويتناول السعيد الورقي 'إيقاع' قصيدة النثر في صفحتين اثنتين لا أكثر قائلا «بدأت قصيدة النثر كتعبير شعري يعتمد على الإيقاع النفسي في الشعر العربي الحديث منذ أواخر الستينات كما تذكر الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي»[65]. جئنا بهذه الأقوال، وهي غيض من فيض، لنظهر الاستسهال الذي عوملت به قصيدة النثر العربية من طرف معظم المحاولات النقدية التي دنت من عالمها. فهذا ناقد يكتفي باستقاء مفهوم الإيقاع من دردشات متواترة مع زميل له، وذاك آخر يكتفي بنعت إيقاع قصيدة النثر، الذي هو إيقاع الشعر عموماً، بكونه إيقاعًا نفسيًا، وذلك كله في أقل من سطرين.

الوعي النقدي السائد الذي يرى في الوزن والقافية مركز العملية الشعرية يستصغر كل نص خال منهما، والحق أن هذه الأخيرة أصعب، وأدعى إلى شحذ الإنتباه. فالتكرار والتوازي، صوتيا ومعنويا، يظلان حاضرين وبقوة في قصيدة النثر رغم زوال القافية بمعناها القديم، ولاتستطيع مقولة 'الإيقاع الداخلي' إخفاءها. إن الذين يسخرون من هذه القولة كلما سمعوها بقولهم: إننا لا نسمع هذا الإيقاع الداخلي! هم على حق لأن الإيقاع لايمر إلا من خلل الصوت ونحن لا نملك إلا أن نقرأ الشعر أجهرا أم همسا. ليست القصيدة لوحة نكتفي بتأملها.

النقد، إذن مطالب بالبحث عن إيقاع القصيدة النثرية، والذي ليس بالخارجي ولا بالداخلي، إنه إيقاع وكفى. لقد استندت فكرة داخلية الإيقاع إلى كون التجربة أسبق على الصنعة في قصيدة النثر، والتجربة لا تمر لتصير شعرا إلا من خلل اللغة أي من الصوت.

سؤالان اثنان يبرزان إذا نحن سلمنا بكون إيقاع هذا النص إيقاع تجربة وبكون كل قصيدة ذات إيقاع خاص بها:

1 – هل القصائد العربية منذ العصر الجاهلي إلى عصر النهضة كانت ذات إيقاع واحد؟ هذا ما تختزنه الفكرة أعلاه. الحق أن الاخذ بالفوارق الشكلية الظاهرة بين الأشكال أوقع في قلاقل كهذه، لأن النص الواحد قابل لقراءات مختلفة يضمنها المعنى والنبر والتنغيم قبل الوزن والقافية، دون اغفال ما لهذين الاخيرين من دور في خلق نوع من التصادي بين القراءات.

2 – إذا كان لكل قصيدة نثر إيقاعها الخاص، فلم نسمي كل هذه القصائد مختلفة الإيقاع قصائد نثر؟ إن ما يجعلها، في اعتقادنا، تحمل نفس الاسم هو قاسم مشترك إيقاعي يشكل وحدة الإيقاع فيها مع احتفاظ كل قصيدة بإيقاعها الخاص في نفس الوقت.

وشبيه بهذا ما ردده شعراء قصيدة النثر والنقاد المشايعون لهم حول كون قصيدة النثر قطيعة مطلقة مع الشعر العربي السابق عليها، قديما وحديثا، بكثير من الاطمئنان انبنى أصلا على تعداد الفوارق الظاهرة بين هذه القصيدة وذلك الشعر من دون بحث عن

65 – السعيد الورقي – لغة الشعر العربي الحديث – مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية – دار النهضة العربية – بيروت – ط 3 – 1984 – ص . 212 .

تقاطعات إيقاعية بينهما (وهي كثيرة) بل تحت تأثير المغايرة البنائية الخارجية الخداعة. وفي هذا استسلام بين لمركزية الوزن والقافية من غير وعي لأن تحديد الشعر بالوزن والقافية، أو تحديده بانعدامهما، شيء واحد في نهاية الأمر. تكمن خطورة هذ ه المقاربات في كونها تنظر إلى القصيدة النثرية من زاوية اختلافها مع الأشكال الشعرية الأخرى، لا من حيث هي كل متكامل وعالم إيقاعي منسجم. إن التحرر من الإكراهات الشكلية لا يعني زوال الإكراهات. ما أن نروم كتابة قصيدة حتى نضع أنفسنا تحت رحمة شروطها. القصيدة شيء مصنوع بغض النظر عن النوايا، فهي لا تصنعها النوايا، بل مجموع علائقها التي تمنحها، في النهاية، شكلا. من هنا فليس صعبا اكتشاف القوانين المنظمة لقصيدة النثر والتي جعلت منها كلا متكاملا، أي نصا شعريا. فالصفة التركيبية التي لمصطلح (قصيدة النثر) لاتعني أن النص مركب من شعر ونثر في ذات الآن، لأن التسمية مجرد تسمية حددتها الحيثيات الحضارية والثقافية أكثر مما هي وصف دقيق لمكونات النص ولهويته الأجناسية. قصيدة النثر ليست شكلا أضاف أجمل ما في النثر لأجمل ما في الشعر [66]، كما أنها ليست مزيجا من فوضى النثر وتجانس الشعر[67]، وليست قصيدة النثر حمارا سهل الامتطاء، تماماً كما أن إكراهات القصيدة التقليدية لا تحجب الشعرية وليست عائقا أمام ماء النص وطلاوته. لا تقيم 'قصيدة النثر' في منطقة التماس الصعبة بين الشعر والنثر فهي شعر لا يجاور النثر ويلامسه إلا فيما تجاور فيه الأشكال الشعرية الأخرى النثر وتلامسه. لقد دفعت الصفة التركيبية للمصطلح بعض الباحثين إلى حد الزعم بكون طموح 'قصيدة النثر' الوحيد هو بلبلة الأنواع الأدبية[68]، وهذا الزعم يتذرع عادة بتوافر 'قصيدة النثر' على إيقاع ما، لكنه ليس إيقاع الشعر بالضرورة[69]. في هذا القول نوع من الهروب إلى الأمام فهو لا يضع هذا النص في مكان، بينما يوهم بعلميته مؤكدا على 'إيقاع ما'. وهذا زعم يكتفي بالإشارة إلى وجود واقعة مجهولة ونكرة، وكأن الإشارة كافية لإقناعنا بأطروحة بانية للمعرفة، وهنا يكون الهروب إلى الأمام مضاعفًا: على مستوى تعيين الواقعة، وعلى مستوى البحث فيها معًا.

أما (النثرية) في المصطلح، فقد فرضتها الطريقة الطباعية لهذه القصيدة التي تكتب كما يكتب أي نثر مألوف. وكل حديث عن إمكانية تحول النثر إلى شعر، في نظرنا، حديث على هامش المعضلة الإيقاعية التي هي النافذة الوحيدة لتجنيس هذا النص.

مثل هذا الحديث عن 'شعرية النثر' لم يسلم منه أشد الشعراء والنقاد تعصبا لقصيدة النثر، وهو في الأخير يسيئ إليها من جهتين:

أ- لأنه يسهل المأمورية على الرافضين لها الذين يكتفون بترديد: كيف يخرج من النثر شعر؟

ب- ولأنه، ثانيا، لايفضي لأية نتائج علمية دقيقة، بقدر ما يخفي قلقا معرفيا.

---

66 - أحمد بسام الساعي - الاقلام (العراقية). ع12 . س 14 . أيلول 1974 . ص 122 .
67 - سوزان برنار - م . س - ص 14 .
68 - شربل داغر - الشعرية العربية الحديثة - تحليل نصي . دار توبقال للنشر . ط 1 - 1988 . ص 64 .
69 - نفسه - ن . ص.

يبدو أن النقد العربي أخذ من سوزان برنار فكرة 'قطبية' قصيدة النثر وتأرجحها بين النظام والفوضى واكتفى بذلك، دون الانتباه إلى تأكيدها في أطروحتها الضخمة على ضرورة أن تكون «قصيدة النثر» كلا، أي شكلا بحيث يتضح أن حديثها عن القطبية مجرد وسيلة للتأكيد على ضرورة الشكل. تقول:

«لتكن قصيدة النثر 'فنية' أو 'فوضوية' فإنها لا تملك كينونتها إلا إذا اصبحت قصيدة أي 'شكلاً'، كلا عضويا منغلقا على نفسه. ليس بالرجوع إلى أحكام نقدية قبلية سنحدد قصيدة نثر ناجحة من أخرى فاشلة. إن الذي يهم هنا هو الوفاء لمنطق داخلي، أي إيجاد واستعمال أدوات مورفولوجية مكونة لعالم النص: الكلمات– الجمل– الصور... أي ما يسميه بودلير 'القانون الأكبر للنسق العام' الذي يمنح لوحة وحدتها ومعناها. أو كما يقول ماكس جاكوب عن قصيدته النثرية وهو حكم يمكن تعميمه. لا يهمنا سوى النص الشعري نفسه، أي ترابط الكلمات والصور وتعالقها... وهذا يمكن اكتشافه بسهولة في قصيدة النظام وليس في قصيدة الثورة والغزو. لكن النجاحات الأكثر صعوبة هي نفسها النجاحات الأكثر إثارة. إذا كانت قصيدة النثر الفنية تعود لانتصارات مضمونة، فإنها مهددة بالسقوط في الاعتيادي، قصيدة النثر 'الفوضوية' بالمقابل، لا تمنح أي تحديد سهل: إنها كل شيء أو لاشيء (Il est tout ou rien). ونجد قولة ماكس جاكوب ذات دلالة كبرى هنا: 'لتكون شاعرا حديثا فيجب أن تكون شاعرا كبيرا». [70]

وبالانتقال إلى سياق شعري مغاير في المكان والزمن هو سياقنا الشعري العربي القديم تحيلنا كلمة 'قصيدة' ذاتها على كون 'قصيدة النثر' شكلا شعريا يأتيه الشاعر عن حسن نية، ومدفوعا برغبة كتابة الشعر، لا النثر أو مزيج من الشعر والنثر. جاء في لسان العرب:

«... وقيل سمي قصيدا لأن صاحبه احتفل له فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار وأصله من القصيدة(...) وقالوا شعر قصد إذا نقح وجود وهذب. وقيل سمي الشعر التام قصيدا لأن قائله جعله من باله فقصد له قصدا ولم يحتسه حسيا على ما خطر بباله وجرى على لسنه بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضبه اقتضابا فهو فعيل من القصد» [71].

هكذا لن تطمئن هذه الدراسة إلى التعاريف التي أعطيت لقصيدة النثر انطلاقا من طريقة طبعها أو من حجمها. تعرفها (موسوعة برنستون للشعر) هكذا «فقصيدة النثر تأليف له بعض أو كل ما للقصيدة الغنائية القصيرة من خصائص مع استثناء واحد هو أنها تطبع على الصفحة كما يطبع النثر». [72] ثم رأت أن الفرق بينها وبين النثر كامن في قصرها وكثافتها، وأنها تتميز عن الشعر الحر بانعدام وقفات نهايات الأسطر فيها![73]. إن هذا

70 – سوزان برنار – م. س. ص. 465.
71 – ابن منظور – لسان العرب – مادة: ق. ص. د.
72 – عن علي جعفر العلاق. م. س. ص 139.
73 – نفسه – ن. ص.

التعريف يجعل الشكل الكاليغرافي الطباعي للنص هو المتحكم في معناه! في حين أن كثيرا من "النصوص الشعرية" التي كتبت بوصفها شعرا وبطريقة نثرية لاتحمل من الشعر إلا الاسم، أي أنها سقطت في وهم الشكل والمغايرة، والشعر رؤية وطريقة قبل ان يكون "شكلاً"، وتصنيف النصوص انطلاقا من هيئتها الطباعية أساء كثيرا للتجربة الشعرية العربية الحديثة، وجعل كثيرا من الكلام البسيط العادي يدرج في إطار الشعر وما هو بشعر. وهذه مسألة تنبه إليها كما خير بك:

«... كما أن تقديمها على الصفحة (إخراجها) لم يكن إلا ليزيد في صعوبة تصنيفها بين الأنواع الأدبية المعروفة. فتارة تتم كتابتها على شاكلة النثر العادي أي بصورة ملتحمة ومتصلة وتارة على هيئة ابيات منفصلة مجردة من القافية ومن الإيقاع الخارجي، وتحتل قسما من السطر أو سطرا كاملا أو عدة اسطر...»[74]

ما الذي يمنع من أن أكتب قصيدة تقليدية كما يكتب النثر؟ لاشيء! لكن القراءة لن تكون نثرية لأن النص، أصلا شعر وليس نثرا. من هنا خطورة مثل هذه التعريفات. فما المانع من أن تكون قصيدة النثر طويلة؟ ثم: ما مفهوم القصر؟ وما هذا الذي تفقده القصيدة حين تطول؟ هل يخشى عليها، إن طالت ان تصير شيئا آخر؟ وهل القصر هو صانع شعرية النص؟ يدافع ادونيس في "صدمة الحداثة" عن قصر قصيدة النثر وإيحائيتها، عكس النثر الشعري المطنب والمسهب معللا قصرها بإيحائيتها مسترشدا بمبادئ سوزان برنار مدافعا عن النظرية لا عن النص[75]، لكنه في سيرته الثقافية الشعرية (ها أنت أيها الوقت) يتخلى عن مجمل الطروحات المندفعة التي ضمتها كتبه السابقة رادا الاعتبار للنص قبل النظرية، وهذا موقف علمي لن يتأسس الخطاب النقدي حول قصيدة النثر إلا به، وانطلاقا منه:

«قصيدة النثر» في اللغة العربية و"قصيدة النثر" في اللغة الفرنسية أو غيرها، يجمع بينهما الاسم الواحد، أو "النوع" الأدبي الواحد. لكن ما أعظم الفروقات الشعرية بينهما وما أكثر التباينات الفنية وأعمقها! إنهما تفترقان بخواص ومزايا يفرضها، بدئيا فرق اللغة والعمل اللغوي. (...) بعبارة أخرى: إن كان الاختلاف حتميا، ضمن "المعنى الواحد" عندما ينقل من "صورة" إلى "صورة" فكيف لا يكون هذا الاختلاف حتميا بين "قصيدة نثر" عربية و"قصيدة نثر" بلغة أخرى، وليس بينهما أية "صورة" مشتركة أو أي "معنى" مشترك؟ ولئن صح منطق القائلين بأن "قصيدة النثر" العربية انتحال أو "سرقة" فلن يكون عند العرب، اليوم في مختلف المجالات إلا المسروق أو المنتحل»[76].

يسقط الخطاب النقدي حول "قصيدة النثر" في تناقض صريح إذ يجمع بين "الكثافة" و"القصر" و"السردية" في ذات الآن. ويحار المرء في معرفة كيف يكون النص الشعري "كثيفاً" و"سردياً" في ذات الآن. إنّ الربط بين هذه العناصر الثلاثة فهم يسعى للخلط بين خصائصها وإسقاط بعضها على بعض كأنها تعني الشيء نفسه، والواقع أن الكثافة تقوم على مبدإ

74 - كمال خير بك - م. س. ص 265.
75 - أدونيس - صدمة الحداثة - الجزء الثالث من "الثابت والمتحول" - دار العودة - بيروت، ط2 - 1978، ص207
76 - أدونيس - ها أنت أيها الوقت - م. س. ص. ص 169 - 170.

امتلاء قوي وزائد، ولكنه يكفي، لشكل مّا، أي إن هناك زيادةً في السعة غير مرئية، أمّا القصَر فعنصر قياسي كمي لاغير، أمّا السردية فصيغة منطقية للجمع بين تعارُض العُنصرين السّابقين. وحتى إذا سلمنا بوجود 'قصيدة نثر' تشبه الحكاية كما يقول انسي الحاج، نقلا عن سوزان برنار[77]، فإن السرد ليس مكونا شعريا. أي استسهال هذا أن نرى في قصيدة النثر عودة إلى السرد، أو بالأحرى مصالحة مع السرد في حين أن السرد يسكن كل مظاهر حياتنا اليومية، قد يكون هذا الاستسهال مقدمة لطرح السؤال الذي لابد منه:إذا كان السرد سمة بارزة في قصيدة النثر، فأين تختلف هذه الأخيرة عن بقية الخطابات السردية؟ ثم تنبثق الأسئلة. فالذي حدد قصيدة الشعر (الوزن) تاريخيا هو ما سيحدد قصيدة النثر أي إقصاء السرد[78]، عكس ما هو رائج من كلام حول كون السرد أهم ملمح في النص الجديد. مرة أخرى، أوقع الشكل الظاهري للنص، في مثل هذا المأزق، إذ لم تتم، حتى الآن قراءة 'قصيدة النثر' قراءة إيقاعية كفيلة بوضع اليد على ما يجعلها شعرا لا نثرا ولا سردا.

تستثمر الدراسات التي تقول بحضور السرد في 'قصيدة النثر' مقولات أضحت شائعة ومكرورةمن فرط استعمالها كقول دوجردان: 'لقد كانت القصيدة النثرية محاولة لتحرر الشعر انطلاقا من النثر. أما الشعر الحر فقد استهدف الغاية نفسها، ولكن انطلاقا من الشعر'[79]. وهذا افتراض يجعل قصيدة النثر أقرب إلى النثر والشعر الحر أقرب إلى الشعر: أي أن قصيدة النثر تخلت عما ليس شعرا في النثر فاستوت شعرا. وأن الشعر الحر تخلى عما ليس شعرا في النظم فاستوى شعرا. لقد بينا سابقا أن 'قصيدة النثر' تكون 'قصيدة نثر' منذ البداية. ويجب تفادي مثل هذه الفرضيات بالتأكيد على كون الإيقاع هو الدال الأكبر في النص الشعري ،وأن القصيدة لا تنمو من جهة معينة، بل من نفسها تأتي وإليها تعود، وأن 'الطول' أو 'القصر' ليس لهما كبير أهمية في تحديد شعرية النص وأن 'قصيدة النثر' لم تتخل عن جوهر البنية الإيقاعية للشعر العربي رغم أنها احتمت بتقنيات أخرى، دون أن يعني هذا أن تناولها ممكن بالركون فقط إلى العدة النقدية القديمة.

'قصيدة النثر'العربية مدعوة لتأسيس قوانينها الخاصة وعلى النقد أن يستنبط هذه القوانين من بنية النص لا البحث عن قوانين لاسقاطها عليها، ليس لأن النقد العربي أخذ تقريبا كل ما استثمره حول هذه القصيدة من كتاب «قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا» لسوزان برنار، بل لأن الشروط التي حددها هذا الكتاب قابلة لكثير من الأخذ والرد.

تتحدث سوزان برنار عن شروط ثلاثة[80]، بدون أحدها يستحيل الحديث عن قصيدة نثر، وكل شرط من هذه الشروط يستدعي ملازما له على هذا النحو:

1- الإيجاز : الكثافة (Briévite)

77 - انسي الحاج - لن - م . س- ص 14 .

78 - Dominique Combe Poésie et Récit une réthorique des Genres -josé corti -1989-P94.
ويجادل كومب، هنا، سوزان برنار حول حضور السرد في قصيدة النثر.

79 - سوزان برنار - عن حاتم الصكر - ما لا تؤديه الصفة - م . س - ص 17 .

80 - سوزان برنار - م. س - ص15 .

2 – **التوهج** : الإشراق (Intensité)

3 – **المجانية** : اللازمنية (Gratuité)

فعلى قصيدة النثر أن تكون كلا متكاملا، عالما مغلقا، والا فقدت نوعيتها كقصيدة. إنها نظام جمالي مكتف بذاته، موجز، وما أن تكف عن أن تكون موجزة حتى تصير حكاية أو رواية أو بحثا، مهما كانت هذه الأخيرة شعرية. وعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات الذهنية أو غيرها وكذلك التوسيعات التفسيرية أي كل ما قد يدفع بها صوب الأجناس الأخرى، كل ما قد يحرمها من وحدتها وكثافتها[81].

وعلى 'قصيدة النثر' الا تحيل على خارج أبدا، وألا تبحث عن تتمات لها خارج النص. قصيدة النثر لا تتطور نحو هدف ما، وليست فيها سيرورة لافكار– أو أحداث أو لمواقف. انها (شيء) و (كتلة زمنية). إنها قصيدة تثور ضد منطق الاشياء وتخرق المواضعات الاجتماعية والشروط الانسانية. تختار من الأشكال أكثرها فوضوية، وأقلها انضباطا. فتكف بذلك عن أن تكون أداة توصيل انساني، أوعقد اجتماعي لتصير الة جهنمية (Machine infernale) يرمي بها الشخص في وجه العالم[82]. وهي قصيدة ذات وقع صاعق، يأتي مرة واحدة، لا ينمو ولا يتطور، وهي تتأسس بعيدا عن كل قاعدة قبلية... وتتيح هذه المواصفات لقصيدة النثر أن تبتكر شروطا لم تسبق إليها كالغرائبية والدعابة السوداء والسخرية[83].

هذه بإيجاز هي الشروط التي انتهت إليها برنار وهي تستقرئ التطورات التي شهدتها الشعرية الفرنسية منذ مطلع القرن التاسع عشر. لكن: هل احترم الشعر الفرنسي، نفسه، بعد برنار (1959) هذه الشروط؟ ولماذا تحمس لها الشعراء العرب إلى حد أن صارت مقياسا فتحولت إلى ينبغيات، إلى شروط قبلية اسقطتهم في نظرة قبلية إلى النص، طالما حاولوا انتقادها؟

تكمن لاعلمية الشروط اعلاه في كونها غير مرتبطة بشعرية النص بالضرورة، فقد يكون في النص إيجاز وتوهج ومجانية ولا يكون فيه شعر. وقد يكون في النص دعابة سوداء وسخرية وغرائبية ولا يكون فيه شعر. ويعزز هذا الادعاء ان جل ما كتب تحت يافطة 'قصيدة النثر' في الشعر العربي، خاصة في البدايات الأولى، مجرد هلوسات تحتمي بفوضويتها وثوريتها فيما هي خالية، تماما، من أية نفحة شعرية متذرعة في ذلك بكونها سوريالية، أو عبثية، أو دادائية تختار الكتابة الآلية وسيلة[84]، حيث انهالت على الساحة الأدبية

81 – نفسه – ن . ص.
82 – نفسه – ص. 644
83 – نفسه – ص. 734
84 – مثالا على ذلك نورد هذا المقطع لكامل زهيري وهو من جماعة' الفن والحرية': ينام رجل على كرسيين وفمه في ابعد محيط/ في الحلقوم مسرح / في المسرح نهر/ القلق بن القلق/ الضحك بن الضحك/ كالشعر في الماء أحس الوحدة/ من يد جديدة تمر على الوجه المتعب / الأبيض أمام الأبيض أمام الأبيض/ ثديان أبيضان كالصيف / أحبك/ أضحك'.
عن عصام محفوظ – السوريالية وتفاعلاتها العربية – المؤسسة العربية- للدراسات والنشر – بيروت – ط1 – 1987 – ص51 .

العربية ادبيات الحركات الثورية العالمية وطفا على السطح مفهوم للشعر يرى في العملية كلها رفضا للعالم وقيمه، وصادف ذلك في العالم العربي أو ضاعا سياسية واجتماعية وثقافية ذات قابلية لاستيعاب مثل هذه الدعوات. تكتب سوزان برنار:

«إنها (أي قصيدة النثر) نوع شعري ولد مع الثورة الرومانسية، من قوة الرغبة التحررية لهدم البيت الكلاسيكي. تحمل قصيدة النثر في ثناياها منذ البداية مفهوماً فوضويا وشخصانيا، وستدفع الحيثيات هذا المفهوم إلى التطور أكثر فأكثر.

الشعراء وجدوا أنفسهم في خضم حضارة ميكانيكية وفي عالم ما انفك يتطور، مجبرين على استعمال لغة أكثر فردانية، منذ قرن تقريبا نشهد. شعريا احتداما بين النظام والفوضى حيث نرى انجذابا نحو الحقيقة وتقربا منها، مع ابتعاد عن الاجتماعي:

الشاعر يخوض حربا ضد عالم كريه مرفوض، فيدفع عنه، ليس الشكل فقط، بل حتى المنطق، أصبح لا يعير اهتماما مهما قل هذا الاهتمام، لرغبات المتلقي، منهمكا في اكتشاف عالمه الغريب، باحثا عن حقيقته الذاتية لا الموضوعية. وقصيدة النثر، في فوضويتها العارمة، إنما تترجم هذه الثورة، هذه القوة الخارقة التي تدفع نحو إيجاد لغة جديدة»[85].

إن قراءة إيقاعية في جسد قصيدة النثر العربية وحدها ستبرهن على أن شعرية النص لا تصنعها الا شعرية النص، وأن كثيرا من النصوص فيها رفض وعبثية وسريالية وغرائبية وسخرية لكنها ليست شعرا. يرى عبد القادر الجنابي، وهو ذو ثقافة شعرية سوريالية عالية، واحد المدافعين (الاشاوس) عن قصيدة النثر في نص من 'طوق الحمامة' لابن حزم الظاهري قصيدة نثرية يندر العثور، عليها، كما يرى، في كتابات التوحيدي التي وصفت في أماكن بكونها التباشير الأولى لقصيدة النثر في الشعر العربي:

«... وكنت بين يدي أبي الفتح والدي رحمه الله، وقد امرني بكتاب أكتبه، إذ لمحت عيني جارية كنت اكلف بها، فلم املك نفسي ورميت الكتاب عن يدي وبادرت نحوها وبهت أبي وظن أنه عرض لي عارض، ثم راجعني عقلي فمسحت وجهي ثم عدت واعتذرت بأنه غلبني رعاف»[86].

لا يخلو هذا المقطع من ابداعية؛ ابداعية انبثقت أساسا من هذه الدهشة المذهلة التي يتصف بها الكائن أمام الجمال، ومن هذا الانخطاف الفجائي الذي يزوبع الإنسان ويجعله ضعيفا وقويا في ذات الآن. لكن يصعب جدا اعتبار هذا المقطع قصيدة نثر لأن الجنابي بحث فيه عن شروط موريس شابلان وسوزان برنار أكثر مما بحث فيه عن الشعرية.

من هنا نعت كتاب 'حرف الحاء' لبدر الديب(1958) بـ'قصائد نثر' كما نظر إلى مجمل

85 – سوزان برنار – م. س – ص464 .

86 – عبد القادر الجنابي-رسالة إلى أدونيس – دار الجديد – بيروت – ط 1 – ص . ص . 51 – 52 (بدون تاريخ ولا طبعة).

ما يكتب الآن عربيا، من نصوص تخترق الحدود الاجناسية المتعارف عليها باعتبارها قصائد نثر، دون الانتباه الى الفرق الشاسع بين 'قصيدة نثر' وقصيدة مكتوبة بالنثر[87].

لن نترك مهمة تحديد 'قصيدة نثر' من أخرى غير 'نثرية' لحساسية القارئ وذكائه وحدهما، لأن الدرس النقدي حول الشعر مطالب بشحذ أدواته لتأسيس خطاب علمي حول هذا النص يكون كفيلا بتوحيد الرؤية اليه وحوله، وكفيلا بالقبض على الوحدة في الاختلاف، وحدة الإيقاع والشكل والتجربة في اختلاف الممارسة الإبداعية.

أوردنا هذه الملاحظة للاشارة إلى ما قد يعترض الباحث في قصيدة النثر من مشاق في تحديد المتن الذي سيتعاملُ معه. فإذا نحن احترمنا الحدود بين هذا الشكل الشعري وذاك، وأخذنا بالاعتبار ما سعت قصيدة النثر إلى إنجازه، وكذا الدوافع العامة التي افرزتها، فإن الامانة العلمية تقتضي منا البحث عن قصائد نثرية داخل الاعمال الكاملة لكل شاعر على حدة، إذ يصعب تماما، الحديث عن شاعر اختص في هذا النوع الشعري والتزم بقواعده. نمثل لذلك بأنسي الحاج الذي إن اعتبرنا ديوانيه الأولين 'قصائد نثر' فإنه يصعب إلصاق ذات الاسم بمجموعاته اللاحقة إلا في ما ندر، كما يصعب اعتبار سركون بولص شاعر قصيدة نثر بامتياز، لأن مجموعاته الشعرية التي هي من 'الشعر الحر' إنما تخترقها قلة من نصوص نثرية.

هكذا وبناء على ما سبق ينبغي التعامل مع قصيدة النثر كظاهرة، من دون اختيار نماذج، درءا لخلط أجناسي على النقد الشعري العربي الحديث تفاديه.

تتبنى سوزان برنار دعوة موريس شابلان إلى التعامل مع 'قصائد النثر' التي كتبت بنية كونها كذلك خشية التكدس والوفرة، وإلى اعتبار القصائد النثرية الفاشلة التي كتبت عن قصدية واضحة أكثر أهمية من قصائد نثر ناجحة كتبت من غير قصد[88]. هذه فكرة وجيهة تنسجم وما سعت برنار للقيا م به وهو التاريخ لقصيدة النثر الفرنسية وتتبع خطواتها، أكثر من التحليل النصي. إن الدرس النقدي العربي حول الشعر الذي يروم الاقتراب من مكامن الإيقاع في 'قصيدة النثر' مطالب بمجافاة هذه النظرة كثيرا، ويسائل النصوص التي كتبت بنية كونها قصائد نثرية، شريطة توافرها على ما يجعلها واقعة جمالية. هنا لامفر من المأزق، الفصل بين الحكم والوصف، لأن علم الجمال يستوجب عمليتين: الاختيار والملاحظة[89].

87 – سوزان برنار – م . س – ص438 .
88 – نفسه – ص. 31
89 – جان كوهن – م. س– ص 19 .

الباب الثاني

الشعر - النثر
التقاطعات والهوية الأجناسية

عتبات

- الشاعر يوفق، في الغالب، إلى قول
مالاحاجة إلى قوله...

أمين نخلة.

- ... والنثر أنشب مخالبه فجأة
في رقبة الشعر الهزيلة.

سركون بولص.

- الشكل يكلف كثيرا.

فاليري

الفصل الأول

الشعر ـ النثر: مكر الشكل ـ وفاء الإيقاع

استوجبت التغيرات الشكلية التي تعاقبت على جسد القصيدة العربية منذ 'النهضة' إلى اليوم، إثارة قضية العلائق بين النثر والشعر من جديد، لكن من جهة مغايرة تماما لما ألفه الدرس النقدي العربي من ذي قبل. ذلك أن بروز أشكال جديدة تتخذ هيئة الكتابة النثرية على بياض الصفحة، تصريحا أو تلميحا، وتسمي نفسها، في كثير من الحالات، شعرا، وإن كانت تلحق بالشعرية صفة النثرية، قليلا أو كثيرا، جعل المسألة أكثر تعقيدا، لكن في مكانها الصحيح.

لقد علت منذ لحظة مبكرة من بدايات هذا القرن أصوات تدعو لهجر القصيدة التقليدية ذات الشطرين والدنو ما أمكن من الأشكال 'النثرية' بحثا عن صيغ ملائمة لاحتضان قضايا الراهن وتقلبات الذات. تلك مسألة نلحظها عند جميع الشعريات. والمسألة ليست بالبساطة التي تطرح بها هذه الدعوات، لأن المناداة ب 'النثر' تعيد، تقريبا، عقارب الساعة إلى الصفر، لتطرح الأسئلة كلها من جديد.

فمن المطالب بالاقتراب من الآخر: النثر من الشعر، أم الشعر من النثر؟ كيف يمكن أن يصبح النثر شعرا؟ كيف يمكن أن يصبح الشعر نثرا؟ هل المسألة الأجناسية مجرد اختيار؟ أليست للجنس الأدبي إكراهات؟ مامسوغات تسمية النص الواحد 'نثرا شعريا أو 'شعرا منثورا؟ كيف يمكن أن يكون النص شعرا ونثرا في آن؟ هل يتعلق الأمر بكتابة نثر بالشعر، أم بكتابة شعر بالنثر؟ مالذي حدث في بنيتي الجنسين معا، الشعر والنثر، حتى أضحى ممكنا القول إن هناك نصوصا نثرية أكثر شعرية من النصوص 'الشعرية' ذاتها، فكفت بذلك المسألة الشعرية عن أن تطرح من وجهة شكلية خارجية؟. هل تغير الشاعر؟ هل تغير النص؟ أم تغير القارئ؟ ما الذي جعل إشكالية العلائق بين الشعر والنثر تطفو على السطح، وجعل الشاعر العربي يخرق حدود البنية الخارجية للقصيدة العربية؟ هل لأن المتلقي العربي انتقل من زمن موسوم بالخطابة والشفوية إلى زمن موسوم بالكتابة؟ أم إن الشعر العربي أصبح تفكيرا فنيا ومعرفة، الشيء الذي يستلزم إيجاد أشكال أكثر ملاءمة تتسع للفكر الذي أضحى يسكن النص؟ هل غدا القارئ العربي قارئا ذكيا بعد أن كان مستمعا ساذجا مأخوذا بإيقاع الصوت ورنين القوافي من غير إدراك منه لدلالة الخطاب؟ هل أغار المعنى على الصوت؟ والجملة على البيت؟ فاقترب الخطاب أكثر من شكل النثر. ثم: ما الذي تخلى عنه الشعر حتى عد قريبا من النثر؟.

إن الكاتب مطالب بتسمية خطابه 'شعرا أو 'نثرا لأنه مؤتمن على توجيهه، ويسمح له بذلك لأنه أهل له، وهو يتوجه إلى قارئ يراه شرعيا وكفؤا بدوره، وهذا مايستوجب إخضاع

الخطاب لشروط الجنس ومقتضيات اللغة، خاصة في وسط يشترط السند للاعتراف بالنص نصا، وكذا بالمؤلف الأصل الضامن لحدود الجنس الأدبي ومقاييسه وشروطه[1]. بتعبير آخر يشترط في النص أن يكون ذا محتوى، وأن يكون له شكل داخلي، وشكل خارجي، حتى يعترف به[2]، أي وجوب احترام أنماط ووظائف التقبل مع الاستجابة لإكراهات المتقبل، ضمنيا كان أم صريحا، مع مراعاة حيثيات أفق الانتظار وسنن القراءة[3]. الشاعر، إجمالا، مطالب بعدم تخطي حدود السياج المرسوم للعملية الإبداعية وذلك بإنجاز شروط ثلاثة: نحو معقول وتام، توفير نموذج دلالي، وإيجاد سياق تداولي[4].

هكذا تضع إشكالية العلائق والتقاطعات بين النثر والشعر الباحث في صلب المعضلة الأجناسية، فإضافة إلى كون المصطلحين غامضين أشد الغموض، وينقلب مفهوم الواحد منهما من زمن لآخر، فإن النثر والشعر ينتميان معا للأدب، بل هما قطباه الرئيسان. من هنا يصعب تحديد المعيار الذي، قياسا إليه، نحدد الشعر والنثر، إذ أن هناك أنواعا كثيرة من الشعر، وأنواعا كثيرة من النثر. ثم إن ما يصير شعرا أو نثرا في زمن ما، إنما صار كذلك بالتواضع والاتفاق لابسبب خاصيات بنيوية واضحة يتم الاحتكام إليها، مما يعني أن في كل نثر شعرا، وأن في كل شعر نثرا، حتى إن الدراسات التنظيرية لكل من الجنسين تبدو، في كل مرحلة، تقعيدا لما يجب أن يكونا عليه مستقبلا، أو ذكرا لما كانا عليه ماضيا، لاتوصيفا لما هما عليه، حاضرا. هكذا يكون من العبث محاولة القبض على جوهر الإيقاع الشعري. ذلك أن من طبيعة النص الشعري التموقع في منطقة التماس بين المنجز وغير المنجز، بحيث يبدو تلخيصا لقلق التحول، دالا على نبض المعنى الذي لا ينى يتشكل. فـ"من جهة نظر التاريخ، ليس وجود فترات انتقال أمرا استثنائيا بل يبدو طبيعيا: كل ثقافة بسبب تاريخها تمتلك في كل لحظة، ومن بين العديد من المعطيات التي تظهر بها، عناصر بنيوية لما كانت عليه، ولما ستكون عليه في آن معا. أما نماذجنا لتفسير هذه المعطيات فهي على العكس من ذلك، غير تاريخية، بمعنى ما، وإن يكن ذلك بسبب أن بناءها يتطلب اتساقا داخليا لا يمكن أن يوفره الوجود المحض للمعطيات اللامتجانسة"[5]. يرى ميشونيك أن النثر والشعر ليسا جنسين أدبيين، بل يشملان الأجناس الأدبية فقط. إنهما، بالأحرى شرطان (conditions) أكثر من كونهما نوعي خطاب، ذلك أن الكتابة هي صنع التاريخانية الخاصة بالذات التي تتشكل في الصراع المرحلي بين المتشكل وغير المتشكل[6]. وقوع الكتابة في منطقة التماس الصعبة هذه بين المتشكل وغير المتشكل، بتعبير ميشونيك، وماكانت عليه، وماستكون عليه، بتعبير

1-عبد الفتاح كيليطو – المقامات – السرد والأنساق والثقافة – ترجمة عبد الكبير الشرقاوي- دارتوبقال – الدارالبيضاء- ط1- 1993- ص 60.

2- Karl Viëtor - L'histoire des genres littéraires in Théorie des genres- points- Editions du Seuil - janvier 1986- p22.

3- شكري المبخوت – جمالية الألفة – النص ومتقبله في التراث النقدي -بيت الحكمة – قرطاج ط1- 1993 -انظر بالخصوص الفصل الأول من الباب الأول : (المتقبل الضمني) ص.ص. 15- 30.

4- ويبدو الشرط الثالث بالنسبة لقصيدة النثر أكثر صعوبة. انظر : روبرت شولز- سيمياء النص الشعري – عن «اللغة والخطاب الأدبي – اختيار وترجمة سعيد الغانمي – المركز الثقافي العربي. ط1 1993- ص 111

5-غريماس. عن المقامات م. س. ص59.

6- هنري ميشونيك، نقد الإيقاع، م.س. ص397.

كريماس، هو ما يجعل درجات الحساسية متفاوتة، وآراء الناس متناقضة. فما يراه هذا شعرا، قد لا يكون في عرف الآخر سوى 'نثر مسجوع'. وتقتضي النظرة العلمية تقبل الرأيين معا وعدم اعتبارهما متناقضين. فمن أجل حل الإشكالية الرئيسة في التفرقة بين الشعر والنثر قد يكون أكثر فائدة أن لا نتجه ببحثنا إلى الظواهر التي تتداخل حدودها فنحاول تحديدها عن طريق إقامة حواجز قد تكون مصطنعة، بل ينبغي في المقام الأول ن نلتفت إلى أكثر الأشكال النمطية تعبيرا عن حقيقة كل من الشعر والنثر[7] . مما يجعل مهمتنا، عند تناول قصيدة النثر صعبة.

من هنا نقول إن الآسئلة أعلاه تختزل كل المعضلة الإيقاعية الشعرية العربية باعتبار الإيقاع مدركا بالقوة لا بالفعل، نشعر به لكن لاتدركه الصفة أبدا، مهما اجتهدنا، لأن في الإيقاع يتقاطع النص بخارج النص، الكاتب بالقارئ، الواقعي بالمتخيل، الذاتي بالموضوعي. فإذا استطاع الإيقاع أن يبين مكونات النص الشعرية، فإنه عاجز عن تفسيرها، وهنا يلتقي بالعروض ويكاد يشبهه لولا أنه (الإيقاع) أكثر دقة واستكشافا لمكونات النص وتشكلاته[8]، ذلك أن النص الشعري ينهض على بعدين: واضح وخفي. يتمثل الواضح في الترصيف اللغوي للنص ومكوناته النحوية والصرفية والتركيبية، ومستوياته البلاغية والجمالية. في حين يتكون البعد الخفي من الخارج النصي الذي يختلف، قليلا أو كثيرا، من قارئ لقارئ ومن مرحلة لمرحلة على نحو ما سيبين هذا البحث لاحقا. ولقد حاولت دراسات رائدة عدة القبض على هذا البعد الخفي من دون جدوى، فمفاهيم 'رؤيا العالم' عند البنيوية التكوينية، و'الإنتاجية' عند بيير ماشيري، و'اللامقول' عند تيري إيجلتون، و'عبر النصية' عند جوليا كريستيفا، ودراسات فرويد وباشلار و'الأنماط العليا' عند يونغ وبودكين و'النقد الأسطوري' عند نورثروب فراي، والبنيتان 'الفوقية والتحتية' عند الماركسية إضافة إلى نزوع الشعوب البدائية والدراسات النقدية الأولى إلى تفسير الظاهرة الشعرية تفسيرا أسطوريا خرافيا...[9]، كلها علامات دالة على غنى العملية الإحالية للدلالة الشعرية وارتباطها الإيقاعي بلغة النص وتشكلاته الصوتية والمعنوية. فالاداة في الشعر واحدة، هي اللغة، لكن الدلالة متعدّدة لتعدّد الخارج النصّي. هكذا تبقى اللغة مجرّد جسر وحيد ولازم، في حين تؤول الدلالة ، في تعدديتها، إلي دلالة وحيدة، في نهاية الأمر؛ أي إلى دلالة اللعبة الشعرية، لأن الموَجّه هنا هو الإيقاع؛ إيقاع الشعر كجنس أدبي. من هنا فالمعنى الشعري كما يرى فولفغانغ إيزر شيء لا يكف عن الحدوث، كما أنّ الموضوع الأدبي كما يقول سارتر «خذروف غريب، لا يوجد إلا في حركة، من أجل إبرازها هناك ضرورة لعمل حسّي يسمّى القراءة، وهي لا تدوم إلا بقدر ما يمكن لهذه القراءة أن تدوم.»[10]

7- وسنتوقف لاحقا عند هذه المسألة بتفصيل.

8- شكري عياد، موسيقى الشعر العربي - أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع (بدون تاريخ وبدون طبعة) ص146.

9- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، ط1 -1987. ص. ص. 14-15.

10- فولفغانغ إيزر - فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) - ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية - مكتبة المناهل. فاس- ط1- 1994 - ص14 وانظر : تزفيتان تودوروف - نقد النقد - ترجمة سامي سويدان - مركز الإنماء القومي- بيروت - ط1-1986 - ص53.

هكذا تنازعت النص الأدبي مناهج كبرى أخفقت، في نجاحها، في تحديد الكمية المثلى والدور الأصح الذي يلعبه الخارج النصي في تكوين نصية النص الشعري: التأويلية، الظاهراتية، الأرسطية، الكانطية، التحليل النفسي، نظرية الفعل، نظرية التفاعل، الفلسفة الذاتية المثالية، المنهج التجريبي، علم نفس الإبداع وإجراءاته التجريبية، علم نفس اللغة التوليدي والرمزي والمعرفي، علم النفس الفسيولوجي وقوانين الذاكرة والتلقي، . الذكاء الاصطناعي ومعالجة النصوص آليا...[11]

يقتضي هذا الغنى والاتساع عدم إغفال المتلقي كمكون أساس من مكونات العملية الإبداعية، وبالتالي التمييز ضمن العملية التواصلية بين: رسالة النص، المرسل، والمتلقي، فيغدو السؤال الجوهر هو: كيف تتحدد الوظيفة الجمالية في زمن ما ؟. ذلك أن توزع شروط تكونها وتشكيل خيوطها الغامضة الخفية الكامنة في مسافة غسقية بين الكاتب والنص والقارئ؛ ويلعب فيها هذا الأخير دورا بارزا، يفرض سؤالا متمما: من الأجدر بتحديد النص الشعري من غيره في زمن ما؟

هكذا تكون 'الوظيفة الجمالية' التي تهيمن على النص الشعري، مبهمة وصعبة التحديد، مما يفرض ربط النص الشعري بسياقه الثقافي والاجتماعي ويحتم التعامل مع هذا النص كنص نموذج لجماعة قراء دون غيرها فرضت عليها شروط معينة توحيد رؤيتها إلى المعايير الأدبية، دون أن تكون هذه الطبقة، بالضرورة، طبقة اجتماعية، بل طبقة أدبية ذات استعدادات نفسية وتربوية واحدة[12]. من هنا تكون مهمة مؤرخ الأدب، حسب فوديكا الذي طور نظرية موكروفسكي السيميائية، هي النظر في النصوص الأدبية التي اعتبرت كذلك في زمن ما، من طرف جماعة ما، وهذا ما يجعل الأدب، في نهاية الأمر، فرعا من فروع التاريخ الاجتماعي، وجزءا من نسق التواصل رغم طفو الوظيفة الجمالية التي سنسميها لاحقا: الإيقاع، على سطحه[13].

لقد رأت معظم الدراسات العربية التي تناولت تغير الأشكال والبنى الأدبية إلى هذه المعضلة بنوع من التبسيط حيث يفسر الشكل، في الغالب، تفسيرا اجتماعيا أو موضوعيا أو موضوعاتيا في الوقت الذي يجب فيه البحث عن إيقاعية النص وتحديد إبدالات بنيته، مع ربط الخارج بالداخل ومحاولة لجم جموح الخارج النصي الممتد الأطراف حتى لا ينزلق التحليل نحو تتبع التغيرات الثقافية الاجتماعية والتاريخية، وبالتالي، الرؤية إلى الإيقاع باعتباره المكون الأساس لشعرية النص.

صاحبت تفسيرات من هذا النوع (التفسيرات الاجتماعية - الموضوعاتية) الميلاد الأول للشعر المنثور والأشكال التي تلته (النثر الشعري- الشعر المرسل...) فرأت في محاولات التخلي عن الوزن والقافية بمفهوميهما الشائعين، أو التنويع في أطوال

11- دراسات سيميائية أدبية لسانية -ع6 -خريف شتاء 1992 -عدد خاص عن جماليات التلقي - ص 8 (المقدمة).
12- نفسه ص19.
13- نفسه ص.ص. 19-20.

الأسطر... استجابة لدواع حضارية كتغير القيم وتعقد الحياة وبروز أشكال وقنوات جديدة للاتصال[14]. وحتى المقاربات التي قارنت الشعر بالموسيقى ركنت إلى التبرير لا التحليل، إذ ترى في أغلبها الأعم، أن الشعر والموسيقى كانا شيئا واحدا في طفولة البشرية، ثم شيئا فشيئا تخلى هذا عن تلك استجابة لشروط الرقي الإنساني، لكن، رغم ذلك، احتفظت الموسيقى ببعض السمات الشعرية، أي الكلام، واحتفظ الشعر ببعض سمات الموسيقى، أي الوزن والقافية[15].

تلتقي الشعرية العربية في هذه النظرة مع معظم الشعريات الانسانية. ففي الشعرية الأنجليزية، تمثيلا، اعتبر سيسيل دي لويس أن أعظم ثورة في الشعر الانجليزي، هي فصل الشعر الغنائي عن الموسيقى، حيث قاد هذا الفصل الى تحرر الصورة وانفجارها[16].

هذه المقاربات فضلا عن كونها تقارن بين شيئين لامجال للمقارنة بينهما: الشعر والموسيقى، ترى في الوزن والقافية حليتين ألصقتا بالشعر في فترة حضارية ما، وفي فترة لاحقة تم التخلي عنهما انقيادا لشروط التطور؛ وهذا تفسير تبسيطي للمكونات الإيقاعية، فالوزن والقافية لازمان لكل نص شعري، في كل زمان، إلا أنهما يأخذان ملامح أخرى ويستبدلان طرائق اشتغالهما تبعا للأصرة الإيقاعية بين الصوت والمعنى. ثم إن النص يتخلق ويأخذ صبغته مرة واحدة فيكون إما نثرا أو شعرا من غير إضافة أو حذف. وهذه التفسيرات، أخيرا، تجعل من الوزن والقافية، المكونين الرئيسين للنص، حضورا أو غيابا، وبذلك رأت إلى النص مجزءا لا كعالم متشابك تتبادل مكوناته التأثير والتأثر في لعبة إيقاعية عصية على القبض. وهو نفس الخطأ الذي وقعت فيه جل الدراسات الشعرية العربية الحديثة التي قاربت 'قصيدة النثر'، متحدثة عن إيقاعين: خارجي وداخلي، مدرجة 'الوزن' و'القافية' في خانة الإيقاع الخارجي. والحق أن إيقاع النص الشعري غير قابل للتجزيئ، كما أسلفنا، وكما سنبين أكثر في فصول قادمة.

إن حضور القافية أو بالأحرى، الروي، بمفهومه المتداول في آخر كل بيت برتابتها وبروزها وبرويها المتكرر أوحى بكون النص الشعري شبيها بالموسيقى، وبكون قافية آخر البيت أهم مكوناته وأجلاها، في حين أن الإيقاع دورية (retour)، وتكرار، وتواز صوتي ودلالي، وتفاعل بين الوظائف اللغوية كلها مع حضور أكبر للوظيفة الشعرية. لهذا تفرض استراتيجية الإيقاع النظر إلى الوزن والقافية في تشابكهما مع النص كاملا، وكذا إعادة النظر في مفهوميهما، خاصة مع 'قصيدة النثر' التي قلصت من مساحة وشأن التوازي الصوتي لصالح التوازي الدلالي، دون أن يعني ذلك تقلص أهمية دراسة الجانب الصوتي في هذه القصيدة، مادام المعنى هو المحدد للصوت، ومادامت بنية الصوت في الشعر جزء من بنية المحتوى، ومادام التنغيم وسيلة لنقل المعنى.

14- وهو مايفسر به التجريب الشعري عادة.
15- مصطفى الجوزو - نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية) (1) -دار الطليعة- بيروت - ط2- 1988- ص 22.
16-محيي الدين اللاذقاني. فصول -المجلد السادس عشر - العدد الأول- صيف 1997 (أفق الشعر) ص 45.

لقد افضت الثنائية التقليدية التي رسخها تاريخ الأدب، والتي تضع النثر مقابل الشعر، هكذا بشكل مطلق، إلى اعتبار النثر نقيض الشعر، يضاده كما يضاد نقيض نقيضه، وبالتالي إلى اعتبار النثر والكلام العادي شيئا واحدا، فهما معا يضادان الشعر؛ فضاعت بذلك الحدود بين أنواع النثر وهي كثيرة، من جهة، وبين 'النثرالفنيَ وَالشعرَ من جهة ثانية. وزاد الأمر تعقيدا أن الشعر حظي بتعريف مسهب، وبقي النثر من غير تعريف[17]. لقد دأبت المقررات المدرسية والنقد الصحافي، وكثير من الدراسات الأدبية الأكاديمية على اعتبار النثر خطابا غير ذي قواعد، في حين نظر إلى الشعر باعتباره خطابا ذا قواعد، فألصقت، لذلك، الصنعة والصرامة بالشعر، والفوضى واللانظام بالنثر[18].

هذا الخلط بين النثر والكلام العادي، واعتبارهما نقيض الشعر، جعل هذا الأخير، تاريخيا يأخذ معناه من شكله الخارجي أكثر من دلالته وإيقاعه، فضاعت الحدود بين ما هو شعري وماهو غير شعري. ولأن الشعر يطلق على الشعر، والنثر على ما ليس شعرا، فإن النثر ظل مجهولا كبنية وكإيقاع، ومن هنا ذلك الكم الهائل من أحكام القيمة التي ترمي النثر باللاإيقاعية، فيوضع كل مايشتبه في شعريته، باطمئنان، في خانة النثر. وزاد من ترسيخ هذه النظرة إلى كل من الجنسين احتفاظ الشعر بتقاليد تحتم على المتعامل معه استحضارها أثناء التحليل في حين بقي النثر بلا تقاليد[19]، بغض النظر عن السبب الذي قد يكون قابلية النثر للضياع كما يقول الجاحظ: 'ماتكلمت به العرب من جيد المنثور، أكثر مما تكلمت به من جيد الوزن فلم يحفظ من المنثور عشره، ولاضاع من الموزون عشره."[20] أو غنى الأبحاث السابقة حول الشعر، في شعرية ما؛ إذ رأى الشكلانيون الروس، تمثيلا، في أعمال المنظرين الغربيين والروس وإرث الرمزيين، وما أنجز حول الإيقاع والوزن... ما يعقد دراسة الشعر بدل تسهيلها.[21]

يلخص ميشونيك ما أفرزه هذا الخلط من نتائج، وماتسبب فيه الاحتكام إلى الشكل الخارجي للنص من مآزق، هكذا:

'النثر ليس هو الشعر.

الشعر ليس هو النثر

النثر ليس هو البيت.

البيت ليس هو النثر

الشعر هو البيت، أو

17- البشير المجدوب حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى - الدار العربية للكتاب تونس - 1982 - ص10 (المقدمة).

18- هنري ميشونيك نقد الإيقاع، م.س. ص 404. والفكرة من Th. Elwert, Traité de versification française.

19- نفسه ص. ص. 406 و439 وينقل ميشونيك عن Musset، قوله : «ليس للنثر إيقاع معين» ص152.

20- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح حسن السندوبي، ج1، ط4، القاهرة 1956، ص305. والقولة لعبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي.

21-إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، ضمن «نصوص الشكلانيين ترجمة ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين بيروت الرباط، ط1 1982، ص 52.

البيت هو الشعر.

لهذا فالقواعد كلها خرساء.[22]

هذه الثنائية الصارمة جعلت من الشعر مونولوجا، ومن النثر مادة للحوار. من الشعر عالما معتما ضاجا بالخبايا واللامنطق، ومن النثر خطابا واضحا ومنطقيا، من هنا فقارئ النثر حر يتوقف أنى شاء ومتى شاء، لأن النثر تعاقبي متسلسل ذو طبيعة إخبارية برهانية، أي ذو هدف أو أهداف آنية، في حين أن الشعر دائري مغلق، لازمني، مكتف بعالمه، لاتعاقبي، يخبر ببنيته الصوتية قبل الدلالية. الشعر اقتصاد، عكس النثر الذي هو فضفضة، شرح وتفسير. الشعر إيجاز وتلميح، والنثر توسعة وتفصيل. يسير النثر نحو حتفه. أي يصير خبرا فيزول، لأنه لايمس إلا اليومي الآني المباشر، وهو يسعى إلى التطابق والتوافق، في حين أن الشعر غاية في ذاته...

نلخص هذه الثنائيات من خلل هذا الجدول[23]:

الثنائيات	النثر	الشعر
اللغة	مفهومية، عقلية ذهنية، تصورية.	وجدانية، عاطفية، انفعالية، تأثيرية
المعجم	(عناصره) ثابتة	(عناصره) حركية
الدلالة	مطابقة – وضعية	إيحائية – مجازية
المدلول	صمت – سكون	غناء – نشيد
الكلمات	محايدة – مشلولة القدرة، باردة– ميتة – مسطحة – عديمة اللون– خامدة.	فاعلة مؤثرة. متحركة – حية ممتلئة– ملونة – مشتعلة.
القراءة المتكررة	غير ضرورية ، مجرد حشو ، تحصيل حاصل.	ضرورية – معين لا ينضب من الدلالات – كشف بعد كشف.
الاستماع	لايحدث شيئا	يحدث ذبذبة داخلية
العالم	مفتعل – مصطنع – مضاد للإنسان	حقيقي، بريء– إنساني
التجربة	معرفة تدمجها الذاكرة ضمن معارفها السابقة	جزء من المعيش– معاناة– مكابدة
الحياة	مكر – تمدن، تعاسة.	سذاجة– طفولة محتفظة بها – سعادة.

لاتخلو هذه الأحكام من وجاهة، لكنها لاتغادر، في الغالب، صفة الحكم إلى التحليل النصي. قد تنطبق هذه الفروقات على بعض الشعر وبعض النثر، لكنها ليست

22– نفسه ص. ص. 403-404.

23– عن دراسات سيميائية أدبية لسانية. ع1 خريف 1987. ص66.

كفيلة بتحديد الجنسين في كل مرة، ذلك أن المقدمات التي أفضت إلى هذه الخواتم - النتائج، فاسدة. انبنت هذه المقدمات على اعتبار 'النثر' أصلا وضيعا لجنس أرقى يخرج من صلبه هو الشعر. وستثبت الدراسات النقدية والأنثروبولوجية والإثنولوجية أن العكس أصح.

يقترحZygmunt Czerny، تمثيلا لا حصرا، هذا التدرج من الأبسط إلى الأعقد، وهو تدرج مشترك بين كل الشعريات [24]، وله حضور قوي في الدراسات العربية الحديثة حول الشعر كما سنرى لاحقا:



في التراث العربي يشترك في هذه النظرة النقاد والشعراء والمفكرون جميعا. وسنورد هنا بعضا من تلك الأقوال التي وصمت الشعر بالإيقاع، وماعداه باللاإيقاع، وجعلت الشعر نقيض النثر دون النظر في طبيعة كل من الشعري واللاشعري رغم ما كان النقد العربي القديم يمارسه، تصوريا، من فصل صارم بين الشعر والنثر، مانحا الأول تعريفا خارجيا من غير ملامسة للمكونات العميقة لشعرية النص الشعري وما يميزه عن اللاشعري: [25]

- ابن مسكويه:' فكذلك النظم والنثر يشتركان في الكلام الذي هو جنس لهما. ثم

24- Iouri Lotman : la structure du texte artistique Traduit du Russe par Anne Fournier, Bernard Kaeise, Eve Malleret et Joelle young, sous la direction d'Henri Meschonnic, paris, ed Gallimard, 1973, p148.

25- كمال أبوديب - في الشعرية -م. س. ص 16.

ينفصل النظم عن النثر بفضل الوزن الذي به صار الشعر أفضل من النثر من جهة الوزن. فإن اعتبرت المعاني كانت المعاني مشتركة بين النظم والنثر. وليس من هذه الجهة تميز أحدهما من الآخر، بل يكون كل واحد منهما صدقا مرة، وكذبا مرة. صحيحا مرة، وسقيما أخرى. ومثال النظم من الكلام مثال اللحن من النظم، فكما أن اللحن يكتسي من النظم صورة زائدة على ما كان عليه، كذلك صفة النظم الذي يكتسي منه الكلام صورة زائدة على ما كان عليه...' (الهوامل والشوامل).

– أبو تمام: هو جوهر نثر فإن ألفته بالنظم صار قلائدا وعقودا

– الرماني :'المنثور الذي يدور بين الناس في الحديث' –(النكت في إعجاز القرآن).

– الآمدي: 'الكلام المنثور الذي يخاطب به الملوك ويقدمه المتكلم أمام حاجته.' – (الموازنة).

– ابن طباطبا: 'الشعر بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم' –(عيار الشعر).

– ابن وهب: 'واعلم أن الشعر أبلغ البلاغة' (البرهان في وجوه البيان).

– ابن سيرين: ' الشعر كلام عقد بالقوافي'.

– التوحيدي: '...له أرن كأرن المهر، وإباء كإباء الحرون، وزهو كزهو الملك، وخفق كخفق البرق. وهو يتسهل مرة، ويتعسر مرارا. ويذل طورا، ويعز أطوارا...' (الإمتاع والمؤانسة).

– الفرزدق: 'أنا عند الناس أشعر العرب، ولربما كان نزع ضرس أيسر عليّ من أن أقول بيت شعر'.

– السجستاني: 'النظم أدل على الطبيعة لأن النظم من حيز التركيب. والنثر أدل على العقل، لأن النثر من حيز البساطة' – (عن المقابسات للتوحيدي)

– أبو هلال العسكري: '... فمن مراتبه العالية التي لا يلحقه فيها شيء من الكلام هو النظم الذي به زنة الألفاظ، وتمام حسنها، وليس شيء من أصناف المنظومات يبلغ في قوة اللفظ منزلة الشعر'. –(كتاب الصّناعتين).

– ابن رشيق: 'كلام العرب نوعان منظوم ومنثور، ولكل منها طبقات(...). فإذا اتفقت الطبقتان في القدر، وتساوتا في القيمة، ولم يكن لأحدهما فضل على الأخرى، كان الحكم للشعر ظاهرا في التسمية لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة...'–(العمدة).

أتينا بهذه التعريفات[26]، وهي غيض من فيض، لنستدل على مدى الخلط الذي

26– الأقوال مأخوذة كلها من مصطفى الجوزو. نظريات الشعر عند العرب. ج1. ومن المجدوب، حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى. مرجعان سابقان.

ورثته الشعرية العربية الحديثة من نظيرتها القديمة في ما يخص المسألة الأجناسية. ولا يهمنا في شيء، بعد ذلك، الخوض في الأسباب العميقة التي أفرزت، قديما، هذه التعريفات كالانشغال عن النثر الفني بالقرآن، أو منافسة الشعر للنثر، أو نكسة المعتزلة والحد من سلطة العقل والعقلانية، أو لأن جمال الشعر أظهر، وجمال النثر أخفى[27]. تختزل التعريفات أعلاه سؤالا جوهريا هو: هل الفرق بين النثر والشعر في الدرجة أم في الطبيعة؟ تنتفي إمكانية الجواب لكون النثر متعددا والشعر متعددا. فإذا كان ممكنا مقارنة أنواع النثر في ما بينها، وأنواع الشعر في ما بينها، فإن مقارنة النثر بالشعر، هكذا إطلاقا، لا تفضي لنتيجة، لأن المعنى، نفس المعنى، يتجلى هنا شعرا، ويتجلى هناك نثرا: تجليات المعنى في النص الشعري يتحكم فيها إيقاع الشعر. تجليات المعنى في النص النثري يتحكم فيها إيقاع النثر. إيقاع النثر، استنتاجا، ليس أقل أهمية أو أبسط تأثيرا من إيقاع الشعر، بل هو مختلف عنه. ليس ضروريا اللجوء إلى تحديد درجة إيقاعية النثر قياسا إلى الشعر حتى نلحظ في الأخير أن النثر خال من الإيقاع[28]. فالإيقاع مسألة أولانية في كل خطاب، وليس في الشعر فحسب، فكما أنه "ليس هناك فراغ سيميائي (دلالي) في الخطاب، فإنه ليس هناك فراغ إيقاعي(...) لسنيا، كل لغة منظمة، إيقاعيا، كذلك. إنما هناك التنوع وتعقد التنظيمات»[29].

النثر، إذن ليس مليئا بالمعنى، ولا يتطلب "الأفكار تلو الأفكار"[30]، كما أنه ليس أكثر لباقة في التعامل مع الواقع، وهو ليس سهلا أو متحفا يحتفظ فيه بصور الشعر الميتة والمندثرة والتي أصبحت تشبيهات واستعارات، حتى ليبدو أن فعل إتيان النثر شبيه بشد رباط الحذاء الذي يتم إنجازه بأقل جهد" وبدون تفكير تقريبا. الشيء الذي يذهب الرؤيا، ويجعل الكلمات مجرد "حاسبات للوصول إلى نتائج بدون تفكير".[31] يقول ييف طاديي:

" إذا كنا نبحث عن معنى السرد الروائي، فإن السرد الشعري لامعنى له. إن كثيرا من الروايات معناه الكثير من المعنى. في حين أن كثرة السرد الشعري معناه كثرة اللامعنى. ورغم أن السرد الشعري قد يخضع لقواعد وتحديدات فإنه لا يحمل أي معنى. لهذا فهو ضد الزمنية، وضد التاريخ، إنه يقترب أكثر من الأساطير لأنه قريب جدا من الطبيعة واللازمنية."[32]

تخمينات من هذا القبيل تستدعي إثارة الانتقادين اللذين وجههما فيكو (Vico) إلى النحويين:[33]

27- المجدوب. م. س. ص. ص. 19 (التمهيد).
28- ميشونيك، نقد الإيقاع- م. س. ص 410.
29- نفسه. ن. ص.
30- مايكل. هـ. ليفنسن - أصول أدب الحداثة - ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ط1 - 1992- ص. ص. 64-65.
31- نفسه ن. ص.

32- Yves Tadié le récit poétique - PUF- écriture- 1ère édition 1978- P11.
33-Henri Meschonnic- pour la poétique I- coll. le chemin. N.R.F. Gallimard. Paris 1970. p.20.

- سليم هو كلام الناثرين، مريب هو كلام الشعراء.

- الأصيل هو النثر. ثم جاء الشعر.

لن نعدم موقفا شبيها في التراث العربي، فدعبل الخزاعي لم يستسغ شعر أبي تمام فأخرجه من خانة الشعر إلى خانة الكلام والخطابة لأن هذا الشعر أشبه ما يكون بالفلسفة، وأكثر ما يسعى إلى الإقناع.[34] موقف دعبل الخزاعي الذي يختزل موقف أنصار القدماء (اللغويين خاصة)، تعبير عن صدمة الذائقة العربية أمام التمظهرات التي غدا الشعر يتخذها وهي تهمة لا يمكن فهم دلالتها القصوى إلا بالنظر إلى دور أبي تمام في إغناء الشعر العربي. في شعر أبي تمام وزن وقافية وصور، وغرض، وبلاغة.. لكنه، رغم ذلك، مجرد خطابة في نظر دعبل. ليست الفلسفة والمنطق هما ما أزعج دعبل، والقدماء عموما، شعراء ونقدا وذائقة، بل اللعبة الإيقاعية التي تغيرت فاستوجبت تغيرا شبيها في الاستقبال وزاوية النظر، ويشارك ابن خلدون د عبلا متذمرا من إقحام الأساليب والتقنيات الشعرية في الكتابة النثرية حتى "صار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه، ولم يفترقا إلا في الوزن"[35]. فيسمي ابن خلدون هذا الشعر "كلاما منظوماً وهو حكم أقرب ما يكون إلى "القول الشعري" الذي أطلقه الفارابي [36] من قبله وأراد به ذات المعنى، أي الكلام الموزرن المخفف من القيود الشعرية. وفي كلام ابن خلدون من القلق الأجناسي ما قد يغير وجهة النظرية الشعرية العربية لو قيض لمثل هذه القبسات والومضات أن تتطور وتخرج من إطار التخمين إلى إطار المساءلة والتحليل، إذ ما المقصود بـ: الأساليب الشعرية؟ ولماذا ظل الكلام كلاما حين أغفل هذه الأساليب الشعرية؟ ثم لماذا وضع الكلام في الوزن فبقي كلاما، ولم يرتق به الوزن إلى درجة الشعرية؟

يستشف من ملاحظات ابن خلدون كما يفسر ذلك ابن الشيخ [37]، أن العروض لا يعدو كونه نظاما صوتيا للقصيدة الشعرية العربية. وهي ملاحظة هامة إذا علمنا تركيز النقد العربي على الوزن والقافية كأهم ملمحين شعريين في هذه القصيدة. هكذا يرفض ابن خلدون التناول العروضي ويعتبره قاصرا عن الإمساك بلعبة النص الإيقاعية، ثم إنه، وهذا ما يهمنا أكثر، لا ينجح في إقامة تمييز واضح بين الشعر والنثر "فما كان من الكلام منظوما وليس على تلك الأساليب فلا يسمى شعرا[38] والأساليب عند ابن خلدون هي كيفية القبض شعريا على موضوع ما، إنها إذن، ما يربط الشاعر بالعالم والواقع، ويوجه نظره وجهة معينة هي وجهة الشعر تحديدا "لأن الشعر له أساليب تخصه لا تكون للمنثور."[39]

34- أبو بكر الصولي - أخبار أبي تمام - تحقيق خليل عساكر - محمد عزام- نظير الإسلام الهندي - نشر المكتب التجاري للطباعة والنشر - بيروت - د. ت. ص. 244.

35- ابن خلدون -المقدمة تحقيق لجنة من العلماء، مطبعة مصطفى محمد، د.ت، ص 567.

36- مصطفى الجوزو، م.س، ص 219.

37- جمال الدين بن الشيخ - الشعرية العربية - ترجمة مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ. دار توبقال للنشر - ط1 -1996 - ص102.

38- نفسه. ن. ص. وقولة ابن خلدون من «المقدمة» م.س. ص573.

39- نفسه.ن.ص.

لقد فرضت التغيرات الحضارية، وانتقال العرب من شفوية صدر الإسلام إلى زمن الكتابة والتدوين والانفتاح على الثقافات المجاورة أن ينبري 'البيان' لدحض رؤية العالم التي رسخها الشعر، والانتباه إلى الجانب الآخر من الحياة والإنسان، جانب الوضاعة والمكر والفساد والفكاهة.[40]

وهكذا يمكن فهم كتاب 'الحيوان' للجاحظ بكونه إعادة اعتبار للحيوان الذي لم يكن في الشعر الجاهلي سوى أداة للصيد والقنص. وهكذا يمكن فهم المقامات بكونها إنزالا للشعر والشاعر من برجه إلى عالم الناس ومشاق حياة المدينة؛ فيتخذ أبو الفتح الاسكندري، بصيغة ما، في مقامات الهمذاني، صورة امرئ القيس، لكن بعد تجريده من أناه وإلباسه لبوس الزمن الجديد والثقافة الجديدة. بمعنى آخر، إن القص الذي حجبه إيقاع الشعر وحال دون فهمه وسرده وحكايته في شعر امرئ القيس، أصبح الآن يروى نثرا، وغدا أكثر إمتاعا وتداولا.[41]

يمكن القول تبعا لكل ما سبق، إن الشعر حاضر في المقامة، لكن السرد المقاماتي حجبه وإن المقامة حاضرة في الشعر، لكن الإيقاع الشعري حجبها. فينبثق السؤال: ماالذي يحدث للموضوع بانتقاله من النثر إلى الشعر، والعكس؟ أو: ما هي تجليات الموضوع الواحد في الشعر، وفي النثر؟

لقد كان حل المنظوم، ونظم المنثور أبرز ملمح لهذا الإشكال الذي فرضه الواقع الثقافي الجديد، قديما، والذي وصل ذروته عند ابن طباطبا، كما سنرى.

هذه الأزمة التي وضع 'النثر الفني' الشعر فيها هي المفتاح لتحديد ومساءلة التفاعلات الأجناسية والتململات النصية التي سيعبر عنها، لاحقا، وبشكل جلي وصريح، ما يسمى بالصراع بين القدماء والمحدثين. فالسجع الذي يشكل لحمة المقامة ومدماكها، هو نفسه السجع الذي اتهم أبو تمام وأشياعه بالاغتراف منه حد الإسفاف؛ فقد أراد أبو تمام البديع فقاده الإسراف إلى المحال، وهو قد حذا فيه حذو مسلم فتحيّر واحتار؛ ومن هنا فشعره أبعد ما يكون عن أشعار الأسلاف. فقد قذفته الإستعارة المجنحة والمعاني الغريبة إلى أودية بعيدة. هذا التململ الأسلوبي- الإيقاعي لحظه أنصار القديم في شعر المحدثين جميعا؛ ففي شعر بشار هجنة، وفي شعر أبي العتاهية إسفافٌ وضآلة وقبح استعارة ومبالغة، وفي شعر أبي نواس بديعٌ زائدٌ عن الحاجة... لكن رغم ذلك فشتّان بين شعر أبي تمام ومقامة الهمذاني.

أفرزت هذه المشكلات تيارا نقديا رائعا وصل ذروته العلمية مع عبد القاهر الجرجاني، لكن الانشغال بإعجاز القرآن حال دون الانتباه الى ما يختزنه التماس بين

40- مصطفى ناصف. محاورات مع النثر العربي - سلسلة عالم المعرفة - عدد 218 فبراير 1997- ص. ص. 77-78.

41- نفسه ن. ص.

الشعر والنثر من أسئلة مقلقة، إذ تراوحت مسألة الكتابة القرآنية بين دفاع العلماء (**الفقهاء**) عن الإعجاب وقول (المشركين) بشعريته وأدبيته[42].

وكما انشغل القدماء بإعجاز القرآن، انشغل به جل المحدثين. فأنت لن تجد أدنى صعوبة في تحديد المشترك بين قولتي كل من السيوطي وطه حسين. يقول السيوطي نافيا الشبه بين الفواصل القرآنية والفواصل السجعية:

"ولا يجوز تسميتها (أي الفواصل) قوافي إجماعا لأن الله تعالى لما سلب عنه اسم **الشعر** وجب سلب القافية عنه أيضا لأنها منه وخاصة في الاصطلاح. كما يمتنع استعمال القافية فيه يمتنع استعمال الفاصلة في الشعر لأنه لكتاب الله تعالى، فلا تتعداه... ولأجل تشريفه عن مشاركة غيره من الكلام الحادث في وصفه بذلك، ولأن القرآن من صفاته تعالى فلا يجوز وصفه بصفة لم يرد الإذن بها."[43]

ويقول طه حسين:

"ولكنكم تعلمون أن القرآن ليس نثرا كما أنه ليس شعرا، إنما هو قرآن، ولا يمكن أن يسمى بغير هذا الاسم. ليس شعرا، وهذا واضح فهو لم يتقيد بقيود الشعر. وليس نثرا لأنه مقيد بقيود خاصة، لا توجد في غيره، وهي هذه القيود التي يتصل بعضها بأواخر الآيات وبعضها بتلك النغمة الموسيقية الخاصة. فهو ليس شعرا ولا نثرا، ولكنه كتاب أحكمت آياته ثم فصلت من لدن حكيم خبير»[44].

انشدت القولتان معا إلى القرآن وإعجازه واستحالة سمو النثر والشعر إلى بيانه، فسكتتا عن الخصائص الأسلوبية للجنسين وعن لعبتيهما الإيقاعية. لقد سعى السيوطي وطه حسين إلى البحث عن ما يجعل الأسلوب القرآني متفوقا على بقية النصوص، شعرا ونثرا، ونفي أي مشابهة بين فواصل الآيات والسجع مدافعين بذلك عن المعجزة البيانية القرآنية وبالتالي القول بتساوي معجزة الإسلام مع بقية المعجزات كإحياء الموتى عند عيسى، والسحر عند موسى، أي مايسميه ابن خلدون اتحاد الدليل والمدلول، الذي يعني أن الوحي نفسه، يحمل معجزته في طياته، وهو لايحتاج إلى دليل خارجي يثبت هذه المعجزة لأنه هو ذاته «يتضمن الدليل على صدقه»[45]، وهذا ما جعل المسألة أكثر صعوبة وعقد أكثر من مسؤولية الشعرية العربية قديما وحديثا.

إن الهم الأجناسي لن يرى النور إلا مع ظهور الأشكال الشعرية الجديدة التي زعزعت النظام التقليدي للتعارض بين النثر والشعر ساحبة البساط من تحت أرجل الشكل الخارجي للنص فأضحى مقبولا القول إن الوزن والقافية ليسا ضروريين للشعر، وإن

42- نصر حامد أبو زيد- مفهوم النص - المركز الثقافي العربي ط1. -1995 - ص140.
43- السيوطي. الإتقان في علوم القرآن - الجزء الثاني. ط3، 1951، ص 97.
44- طه حسين. من حديث الشعر والنثر - دار المعارف بمصر - ط10 -1969- ص 25.
45- نصر حامد أبو زيد م- س. ص. 137.

الشعر ليس عكس النثر، وساهمت في ترسيخ ثنائية شعر/ نظم، بدل ثنائية، شعر/ نثر، ورأت في الصمت والبياض نقيضا للشعر وللنثر معا [46].

لهذا فالذوق الكلاسيكي الذي ألف الحدود الفاصلة بين الأجناس على أساس من النظام الصارم في الأدب وفي غير الأدب، لايمكنه أن يرى في الأشكال الجديدة سوى ضرب من الفوضى، وفي «قصيدة النثر» تحديدا سوى هجين مقيت[47] (un affreux batard)، وهو بالتالي، لن يتحمل أجناسا تحمل نعت الشعر والنثر في ذات الآن، دون انتباه منه لمكر الشكل الخارجي الذي قد يبدو نثرا وهو محض شعر، وقد يبدو شعرا وهو محض نثر.

هذا القلق تعرفه الشعريات جميعا في منعطفاتها الحاسمة، فأنسكلوبيديا (L'ambert) (1777) تقول في مادة نثر إنه كان بالإمكان تسمية (PSYCHE) لافونتين شعرا، لو كان هناك نثر شعري[48]. نلحظ نفس الشيء في كثير من الكتابات النقدية العربية التي قاربت الأشكال الجديدة ذات الشكل النثري، ظاهريا، والإيقاع اللافت نصيا. فنثر أمين نخلة «شعر» لو لم يكن يفتقر إلى الوزن والقافية!، وقل نفس الشيء عن بعض كتابات محمد الصباغ، هنا في المغرب، والأمثلة كثيرة. لقد رئي في مفكرة أمين نخلة آنا شعرا جديدا دفع عنه غبار التقليد، وآنا إحياء لعبقرية الجاحظ وابن المقفع، فوضع الناثر العظيم إلى جانب الشاعر المجدد، في نفس الكتاب، بل في نفس النص، ذلك أن زعزعة الحدود (لانقول محوها) بين الأجناس الأدبية، أو ما يفترض أنه كذلك، أنسى الناس أن النثر نثر رغم شساعة المساحة التي قد يتحرك فيها، وأن الشعر شعر، رغم شساعة المكان الذي قد يتحرك فيه.

فالمفكرة تمتاز «برقة الشعور، وسمو العاطفة، ونبالة القصد، ونعومة الأسلوب، وطرافة النكتة، وقوة البلاغة..»[49] وأسلوب هذا الكتاب محير: 'أهذا نثر في هذه المفكرة، أم أنه شعر لا تعوزه إلا القافية، أم إنه سحر لا يعوزه شيء من غرابة الكلام ولطافته المؤثرة في القلوب، المحولة إياها من حال إلى حال..."[50] والكلام لشكيب أرسلان. ويبقى رأي أدونيس الأكثر علمية، رغم أنه استنتاج من غير فرضيات ومقدمات لائقة: 'من الآن فصاعدا، سأترك أمين نخلة الناظم، وأقرأ أمين نخلة الناثر، الناثر الكبير، ليس لأنه يتحرك في نثره خارج أي إطار سابق فحسب، بل لأنه، أيضا، وقبل ذلك، أحد البارعين الأفذاذ في تاريخنا الأدبي كله'.[51]

وقفت من وراء هذه الحيرة استفادة وانفتاح الجنسين من/ على بعضيهما، وكذا استعارة كثير من الأنواع الكتابية لأسلوب فني تضاهي جماليته أحيانا جمالية 'النثر الفني'، حيث تتجاوز هذه الخطابات حدودها الأسلوبية المتعارف عليها حتى غدا من الممكن

46- خاصة بعد بروز الكاليغرافية.
47- سوزان برنار م. س. ص 10.
48- نفسه ص 418.
49- أمين نخلة الأعمال الكاملة - المجموعة الأدبية 1- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت -ط1- 1982 - ص126.
50- نفسه ص 132.
51- أدونيس. سياسة الشعر. دار الآداب - بيروت -ط1- 1985 ص115.

أن تضع في اعتبارها حيثيات جمالية، وأن تلعب لعبة الوظيفة الجمالية، فتستعمل الكلمات في الغالب لذاتها وفي ذاتها، وليس فقط كنسق إحالي. ولم يسلم من هذا الانفتاح لا النقد الأدبي، ولا الفكر الفلسفي، ولا حتى التعليق الصحافي حيث يصير الكلام مضطربا ومترددا، قياسا إلى المألوف، مما يجعل إيقاعه غريبا، ومن ثمة لافتا ذافتنة وغرابة وسحر ووزن فيكف عن الجريان والتعاقب الخطي مكتسبا بذلك تماسكا أكبر، وأسرارا أغزر فيصير حلما وتهديدا في ذات الآن.[52] تبدو بذلك الكتابة النثرية كأنما تتطاول على اختصاص اللغة الشعرية التي تروم كشف كل إمكانات المدلول لتصل بذلك إلى إدراك 'الخاصية المتعالية للشيء'[53] وإلى تحديد معناه الطبيعي، لا الإنساني، أي 'الإمساك بالشيء ذاته'.[54]

هذه الحيرة الأجناسية فرضها تواري ما كان بارزا في النص القديم، وتبدل مواقع المكونات النصية بسبب من تغير استراتيجية الإيقاع حيث كانت الصرامة العروضية تعبيرا عن صرامة نظام الكون ونسقية الحياة وانتظامها، ورئي في الوزن رمزا للعلاقات الخفية - الواضحة لهذا النظام الصارم، 'والشعراء هم من يتخيل ويعبر عن هذا النظام'. حسب شيللي الذي يرى في القصيدة نوعا من الديانة والنبوءة[55]. هكذا خدع الشكل الذائقة السائدة، وجعل النقد يبحث عن إيقاع النثر في 'قصيدة النثر' بدل إيقاع الشعر، فأضحت المسألة أكثر تعقيدا، وبلا نتائج مضمونة.

تبدل المواقع وتزحزح الأدلة الإيقاعية حتم، أكثر من ذي قبل، إعادة النظر في الاختلافات التاريخية الثلاثة بين الشعر والنثر: البيت - الصورة - الخيال [56].

-الأول : يحدد الشعر بالبيت، والإيقاع بالوزن، وكل ما تبقى هو النثر.

- الثانية: تعرف الشعر بالصورة، والنثر هو العقلانية والمنطق.

في الحالتين معا، تم تعريف الشعر دون النثر: النثر، إذن، بلا إيقاع وبلا صورة. في الحالة الثالثة، فقط، سيتم تحديد النثر، في حالة الخيال كمهيمنة، هذا ماصعب المأمورية، إذ أصبح كل كلام ذي خيال شعرا.

فكيف يمكن الاهتداء إلى تحديد الشعر من اللاشعر بعيدا عن البيت، أي بعيدا عن لعبة الإخراج والصور الخطية للكلمات، وعن الصورة، أي عن المحسن البلاغي الذي يرى إليه غالبا، (الاستعارة خاصة) في معزل عن نسيج النص، وعن الخيال رديف الانزياح الذي لا يكفي لصنع شعرية النص؟

52-رولان بارط بيت الحكمة - مجلة مغربية للترجمة في العلوم الإنسانية ع 7- السنة 2- فبراير 1988- ص 75-مقالة (الأسطورة اليوم)- ترجمة مصطفى كمال.
53- نفسه ن. ص.
54- نفسه ن. ص.
55- هنري ميشونيك، نقد الإيقاع، م.س.ص400.
56- نفسه. ص 395.

الفصل الثاني

هوية النص

أ- تشاكل النص الشعري:

انتهينا الى كون مفهوم الشعر مفهوما زئبقيا يأخذ معناه من اللحظة الزمنية ومن أسئلتها الثقافية، ومن القوانين الأساسية المتحكمة في التواصل اللغوي للمرحلة، وكذا النسق الشامل لتشكل الدلالة. إلا أن هناك رغم ذلك جوهرا ثابتا يظل حكما وشاهدا إليه تنشد كل المكونات الإيقاعية للنص، ويبقى حاضرا رغم ما قد يلحق النص من تغيرات، حذفا وإضافة (أو ما قد يبدو حذفا وإضافة) هو جوهر والمكونات الأخرى عرض، تذهب وتأتي، وتتبادل المواقع، فيما يبقى هو (أي الجوهر) ساريا في جسد النص ومانحا إياه هويته.

هكذا لا يغدو الشكل الجديد بالضرورة تعبيرا عن مضمون جديد، بل شكلا يحل محل شكل آخر توارى بسبب من تغير استراتيجية الإيقاع[1]. تتغير الأشكال ويبقى الإيقاع دالا على جنس الشعر ومؤشرا على هويته، حيث تنتفي بذلك إمكانية النظر الى مسيرة الشعر باعتبارها تطورا أو تغييرا للصور والمكونات، بل فقط كإعادة ترتيب وتوزيع للمشهد. فالصور الشعرية التي قد نعتبرها صاعقة، فريدة، وغير مسبوقة في لحظة ما، هي ذات الصور التي لاكتها ألسنة الشعراء في أزمنة مضت، بحيث لا تعدو مهمة المدارس والتيارات الشعرية أن تكون إعادة صياغة للجاهز من المكونات الأسلوبية والعناصر الشعرية، حتى إن الصورة الشعرية تكون دوما في حالة تشكل، لأن الكلمات لا تني تتلقى مدلولات جديدة، فتنتعش الصورة بحلمية جديدة، وتكتسب دلالة مغايرة فتفرض علينا تلقيها بطريقة مختلفة. فإذا كان ابتذال صورة ما أمرا قائما بفعل اللغة، فإن مد الصورة بالشباب مجددا أمر يعود الى الأسلوب الخاص بالكاتب. فنحن نرى في تجديد صورة باهتة المجهود الشخصي في الخلق والعبقرية الخلاقة لكاتب ما. وهكذا بقدر ما يكون تجديد صورة ما أوفر حظا من الحذق بقدر ما تكون ممتدة في كل تفاصيلها التي تشكل حينئذ شبكة عبقرية، وبقدر ما يفرض نفسه اليقين بإبداع حقيقي للصورة"[2].

1- فيسيلوفسكي عن إيخنباوم. نصوص الشكلانيين الروس م. ص 60. نفهم الإيقاع بالمعنى الذي منحه إياه ميشونيك. الإيقاع الذي لا نقرأه، لكننا لا نستطيع القراءة من دونه باعتباره ممددا وممتدا في المقروء. الإيقاع الذي يشكل اللايفهم في النص، لكنه، رغم ذلك، هو عنصر المغامرة البارز الذي تأتي منه الرؤى والإستعارات. وهو مخبر المعاني المستجدة – انظر: نقد الإيقاع، ص102. ويصف ميشونيك الايقاع في مكان آخر من الكتاب ذاته بكونه الشكل الداخلي للمعنى، كما أن النحو هو الشكل الداخلي للغة.– ص 115.

2- فرانسوا مورو. البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية – ترجمة الولي محمد وجرير عائشة –منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي– ط1– فبراير 1989– ص61.

إن الذي يتغير، تبعا لذلك، هو الأنساق لا التيمات ولا حتى الفلسفات الخاصة والرؤى. ذلك أن الشعر يعمد إلى تلافي التكرار عن طريق تجديد أنساقه وأشكاله، وهو تجديد يفرض بالضرورة تجديدا في التيمات والرؤى والفلسفات، فتتغير بذلك زاوية الرؤية لا الشيء/الموضوع، بسبب من رفض الأبناء لطريقة رؤية الآباء ذات الشيء أو ذات التيمة، أي ما يسميه شلوفسكي "نسق الإفراد: "إن الفن يجاهد أن يجعل رؤيتنا للأشياء جديدة، وهذا ما نسميه نسق الإفراد"[3]. لكن هذا النسق، في ذات الآن، مطالب بالتغير المستمر حتى تتغير تبعا لذلك، رؤيتنا للأشياء.

هذا الفهم للشكل الشعري يجعله مضمونا حقيقيا لا شكلا يقابل مضمونا. لأن هذا الشكل بتغير أنساقه يجعل ذات الموضوع متغيرا ومتجددا. من هنا يستحيل الحديث عن مضمون ما يكون هذا الشكل حاملا له أو مرهصا به، أو الحديث عن عزل الشكل عن المضمون، لكون الإيقاع، في نص شعري غير قابل البتة للتجزيئ ولأنه "ليس غشاء بل وحدة ديناميكية وملموسة، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي"[4].

نمثل لسيادة مثل هذا التصور في النقد العربي الحديث بما ذهب إليه حاتم الصكر من كون ما تعرضت له القصيدة التقليدية من هدم وما لحق مكوناتها العروضية والتقفوية ونظام الشطرين من زوال هو ما أتاح للقصيدة الحديثة التمدد والتوسع لتطال الدراما والسرد وتداخل الأصوات والحوار والتصرف بحرية أكثر في الزمان والمكان والشخصيات والقص[5]. ويرى أنسي الحاج في مقدمة "لن" أن قصيدة النثر تخلت عن الزوائد الشعرية وعن كل ما كان يضيع وقت القصيدة من انهماكات ثانوية وسطحية، ووضعت بذلك الشاعر أمام مسؤوليته كاملة بعد أن كان يتذرع بالشكوى من إرغامات القصيدة التقليدية من نظم وقافية[6] إلخ... وهو كلام مأخوذ من سوزان برنار التي تسيج تعريفها لقصيدة النثر بقولة تكاد تكون لازمة، وهي أن قصيدة النثر كل لا يتجزأ، شديد التماسك، متداخل حد صعوبة الحذف أو الإضافة أو التغيير، فكل العناصر منهمكة في نسج اللعبة الشعرية. لكن، أليست هذه مسألة بديهة؟ هل هناك قصيدة تشكو من زوائد؟ إن تغير استراتيجية الإيقاع وتغير المكونات الشعرية لأماكنها ودرجة بروزها سهل القول بانهدام النص، وانفلات الشاعر من إكراهات مفترضة. وهو حكم قيمة يرى كل الشعر الحديث أكثر شعرية من كل الشعر القديم، ويسقط في وهم التشكيل الشعري.

تكمن مهمة الشكل الجديد، تبعا لما سبق في أن يحل محل الشكل القديم، لا أن يطرح مضمونا جديدا، مادام الذي يبلى وتنقص جدته هو الشكل لا الموضوع[7]، ومادام المعيار الجمالي غير مستقر ويفقد ثباته بمرور الزمن، فتبدو اللعبة الإيقاعية كما لو أنها اطراح

3- نصوص الشكلانيين الروس م. س مقدمة المترجم- ص11.
4- نفسه. ص41.
5-حاتم الصكر. فصول- المجلد السادس عشر- ع1- صيف 1997- ص74.
6- أنسي الحاج. لن. م.س. ص 18 (المقدمة).
7-شلوفسكي - عن إيخنباوم «نظرية المنهج الشكلي»- نصوص الشكلانيين الروس- م.س. ص47.

للهرم من المكونات واستبقاء لما يستحق الاستمرار، في حين أنها مجرد انزلاقات حدثت في جسد النص، فاستبدلت المكونات اللغوية والتخييلية مواقعها، فيبرز بعضها أكثر من ذي قبل، ويخفت دور البعض الآخر، قليلا أو كثيرا[8]. والخفوت والبروز هنا ليسا حكمي قيمة، لأن العنصر الابرز لم يكن ليظهر لولا ذلك العنصر الخافت. يقول باشلار: 'إن الأزمنة الشعرية تتحد في ذاكرة حية. والزمن الجديد يوقظ القديم، والزمن القديم يأتي ليعيش من جديد في الجديد. والشعر يصبح في قمة الاتحاد والوحدة، أو قل لا يكتسب هذه الوحدة والاتحاد إلا بقدر ما يتشعب ويتعدد ويتشتت'[9].

يقدم لنا السجال الذي كان سببه ما اصطلح عليه بـ «صراع القدماء والمحدثين» في التراث الأدبي العربي فرصة لاستجلاء هذه المسألة في التراث الشعري العربي. وعودتنا إلى هذا التراث، بين الحين والحين، إنما يفرضها ما يدافع عنه هذا البحث من كون الشعر العربي واحدا، في تعدديته، وبالتالي يجب تناوله بذات الأدوات الإجرائية، والبحث عن المشترك الثابت بين الأشكال الظاهرة المختلفة؛ أي البحث عن اشتغال التفاعل بين الصوت والدلالة في النص للاهتداء الى الإيقاع الشعري بالنص، وإلى النص بالإيقاع الشعري. إيقاع الشعر الذي يظل هو بغض النظر عن إكراهات التغريض وإرغامات الأسلوب التي تختلف من مرحلة لأخرى.

لقد رأى أنصار القديم في خروج المحدثين عن سياج الأغراض الموروثة خروجا عن قوانين الشعر العربي ذاته. والحق أن الذي أغاظ أنصار القديم، من غير وعي ولا إدراك، هو ما استوجبه هذا الخروج من تغير في المعجم والصور البلاغية والشعرية، أي ما أصاب نسيج النص الشعري ولعبته الدلالية من تغير وتبدل، فتصبح بالتالي تلك المادة الموروثة، وهي هائلة، معجما، وصورة، ورؤية، وبلاغة... معرضة للسؤال، فيعمد الى إحداث تغيير في وظائفها وانتقاص من دورها أو العكس، ثم استبدال لمواقعها... فيحصل، تبعا لذلك، ارتجاج في علاقة الكلمة بمعناها، وهو ما يصيب القدامة في مقتل لأن المتخيل، في عين 'القدامة' ظل محكوما باللغة التي يتحرك فيها ولم يكن اللغوي بقادر على تثبيت استعمال اللغة إذا هو لم يضع حدودا للمجالات التي يمكن أن تستعمل فيها"[10].

غدا البديع مهيمنة، بمفهومها الشكلاني هنا، أي عنصرا لسنيا مركزيا، بكل ما يستتبعه ذلك من تغيرات في الوزن والتركيب والإيقاع العروضي... فبدا لأنصار القديم أن كل صنيع المحدثين لا يعدو أن يكون إكثارا من البديع الذي سبقهم إليه القدماء، 'لم يسبقوا الى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم، فعرف في زمانهم. ثم إن الطائي تفرع فيه وأكثر

8- هذه النظرة الوضعانية المبسطة إلى الشعر تسود كثيرا من الدراسات التي تناولت قصيدة النثر العربية. ولعل بادءها هو أنسي الحاج في مقدمة «لن» الشهيرة. يقول: «... إنها أرحب ما توصل إليه توق الشاعر الحديث على صعيد التكنيك وعلى صعيد الفحوى في آن واحد. لقد خذلت كل ما لايعني الشاعر، واستغنت عن المظاهر والانهماكات الثانوية والسطحية والمضيعة لقوة القصيدة». أنسي الحاج - لن - م.س-ص 18.

9-غاستون باشلار - شاعرية أحلام اليقظة - ترجمة جورج سعد - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ط 1- 1999-ص27.

10-محمد العمري مسألة الايقاع في الشعر الحديث، مفاهيم وأسئلة -فكر ونقد س2 ع 18 - أبريل 1999

منه"[11]. وبما أن رؤيتهم الى النص كانت تجزيئية، بحيث نظروا إلى البديع كترف لغوي أضيف الى النص لتزيينه، فقد جاءت أحكامهم ذوقية ذاتية. فهذا البديع جعل الشعر متكلفا، معقدا، ذا طبع جامد، ونفس منحبس، فأخضعت المعاني للألفاظ، وغدت الأفكار أسيرة الجناس والطباق وباقي المحسنات، حتى إن صاحب البديع يفكر مرتين؛ مرة لإيجاد الفكرة، ومرة لإخضاع البديع لها، وهي الفكرة التي أفرزتها فكرة أخرى أكبر هي ثنائية لفظ/معنى التي كان البديع أصلا لها ومنطلقا[12].

نظر القدماء في النص الحديث فراعهم اشتماله على نتوءات لفظية لم يعهدوها في النص القديم، فرموه بالتكلف والصنعة. والتكلف عند القدماء هو إيلاء العبارة أكثر مما تستحق على حساب المعنى، في حين يمزج الطبع بين اللفظ والمعنى مزجا آليا.

ولنا أن نرصد التغيرات الاستراتيجية للإيقاع، في ما هو أعمق من تتبع فكرة البديع. فسيادة البحور القصيرة بعد طول سيادة للبحور الطويلة، في الشعر العباسي، إيحاء بما أصاب الذائقة الشعرية والإيقاع النصي. ومشاكسات الشعراء للنماذج الجاهلية الكبرى، ثم سيادة الأراجيز/الرجز وانفتاحه على موضوعات كانت حراما عليه. ثم ما سيعرفه المشهد الشعري من تحول البيت الشعري كاملا الى شطر شعري واحد، كما فعل أبو العلاء المعري بالبحر الخفيف الذي لولا القافية لصار سطرا تفعيليا[13]. إن القدماء وأنصارهم من النقاد واللغويين لم يروا في كل هذه التغيرات إلا بروز البديع، حيث تعاملوا مع الفكرة البلاغية بكونها متعالية مثالية بعيدا عن النص الذي رئي إليه مفككا. وهذا ما يفسر جليا عدم تحليل هؤلاء لقصيدة شعرية كاملة باعتبارها كذلك، أما تحليل القرطاجني لقصيدة أبي الطيب المتنبي فهو استثناء يؤكد القاعدة[14]. لقد كان للصراع العقدي والفكري يومئذ يد في هذه النظرة التجزيئية الى النص الشعري، فقد أثرت النظرية الإعجازية البيانية كما بلورها الأشاعرة، سلبا على القصيدة الشعرية من حيث إهمالها للموازنات الصوتية والنظام الصوتي للنص عامة حيث سلبت اللفظ كل أهمية بلاغية لفائدة المعنى. ويعود ذلك الى التسليم المبدئي بإعجاز الفصاحة القرآنية والرغبة في دفع شبهة الشعر عن القرآن. أما المعتزلة، فرغم كل ما حققته مساهمتهم في هذا المجال، فقد كان اهتمامهم بالمقام الخطابي على حساب تتبع صور التوازن الصوتي، فجاءت مساهمتهم محدودة الأهمية[15].

11- الأمدي - الموازنة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، مطبعة حجازي، ط1، 1944، ص20.

12- طه أحمد إبراهيم. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري - المكتبة العربية - بيروت - ط1- 1981- ص106.

13- محمد العمري - فكر ونقد- م.س -ص- 60.

14- لم يكن النقد الشعري العربي القديم، في مجمله، نقدا تطبيقيا يسائل النصوص ومكوناتها الإيقاعية والأسلوبية والتخييلية، وإنما كان يسعى إلى بناء مفاهيم وتأسيس كليات، فجاءت النصوص الشعرية المتناولة مجرد تبرير غير مقنع لتلك المفاهيم والكليات. تتضح هذه المسألة أكثر من خلل ما وضع من كتب نقدية حول صراع القدامة والحداثة في الشعر العباسي.

15- محمد العمري- تحليل الخطاب الشعري - البنية الصوتية في الشعر - مطبعة النجاح الجديدة - الدارالبيضاء- ط1-1990- ص17.

إن ما بدا للقدماء نتوءات بديعية أغرق بها المحدثون نصوصهم مجرد جرد للصور البديعية لا بحث عن إيقاعية النص الشعري التي تكمن في الدلالة أولا وأخيرا. لقد أخضع القدماء نظام الدلالة الحديث لمقاييس قديمة فصعب عليهم إدراك طبيعة العلاقة بين المدلول وتمثيله اللغوي، وبدت بذلك الفكرة منفصلة عن اللفظ، فقيل بالطبع والصنعة. وهذه مشكلة النقد لا مشكلة الشعر.

لقد حصرت فكرة البديع الاختلاف بين الشعرين، القديم والجديد، في الجانب الكمي وصرف النظر عن شعرية النص. فالقائلون بالبديع قلما يخضعون الشعر المحدث للتحليل لتحديد سقطاته المفترضة من تكلف وتعقيد وجمود ومغالاة وغلو في المنطق. فأبو تمام في نظر ابن المعتز ألفاظه قبيحة آنا، وآنا سخيفة، ثم إنه لا يختار إلا المستكره البغيض، وكلامه إما بدوي ذو خشونة، أو مخنث ذو ليونة، ثم إنه كثيرا ما يسرق ويتكلف، أما معانيه ففاسدة، وطباقه قبيح، ومطالعه بشعة... أضف إلى ذلك نظرتهم إلى البيت الشعري بعيدا عن سياقه فلا تزال عندهم الأبيات الحكمية السائرة أجمل الأبيات وأقواها...[16].

إنما تغيرت (المهيمنة)، بمفهومها الشكلاني، فبدت الصياغة أكثر اتقانا، وبدا المعنى أشد احتجابا، عكس النص القديم (الجاهلي) البعيد عن التعمل والتأنق، الحريص على المعنى قبل الصياغة، والذي يسعى إلى الإيصال والإعلام. وهو ما يكرره بعض الدرس النقدي العربي الحديث الذي يكرر أطروحة عمود الشعر من غير مساءلة النصوص وتعليل الفرضيات. إن النص القديم حسب هذا الدرس، ذو صياغة فصيحة متقنة، جزلة رصينة، قوية. والشعراء مجبولون على متانة الكلام وجزالة اللفظ وفخامة الشعر. كان الشعر... عند الجاهلين يفيض من القلب وينبع من الجوانح الثائرة أو الطامحة... كان غنائيا يبين فيه الشاعر عما يجده هو وما يدور بخلده من شعور أو اهتياج أو نظرات [17]. هكذا يلصق بالنص القديم نعوتا مطاطية لا إجرائية : الإتقان – الفصاحة – الجزالة – الرصانة– القوة – المتانة – الفخامة – الفيض من القلب –الإنبعاث من الجوانح – الطموح– الغنائية.. وهي نعوت تفوق ضبابية مصطلح «البديع» الذي رئي فيه سبب إغراق المحدثين في الغموض والإبهام. وهذه النعوت، فضلا، غير كفيلة بإثبات فكرة الفطرية والوضوح التي للنص القديم، كما أن «البديع» غير كفيل بإثبات التعقيد والإغراب اللذين نعت بهما النص المحدث. فيكون القلب، تبعا لهذا الفهم، وسيلة لتلقي النص القديم، والعقل وسيلة لتلقي النص المحدث. والحق أنه ما كان يجب أن تصرف كلمتان كالعقل والقلب اهتمام هذا الدرس عن تحليل النصوص تحليلا علميا شعريا للوقوف على كيفية اشتغال هذا، وكيفية اشتغال ذاك، ثم ربط التغيرات أو ما قد يبدو كذلك، بحتمية تغير الإستراتيجية الإيقاعية بين مرحلة وأخرى وفقا لتغيرات أخرى أعمق : لغويا، حضاريا، رؤيويا...

16–طه أحمد إبراهيم م.س– ص120.
17– نفسه ص 91.

لم يحدث كبير تغير على بنية النص الجاهلي العامة في صدر الإسلام لأن الحياة العربية هي هي لاتزال، وما كان للدعوة الدينية الجديدة إعادة خضخضة هذه القصيدة، اللهم إذا استثنينا ما برز من شعر يدعو إلى القيم الجديدة والدين الجديد، أو استقلال النسيب كغرض شعري، بعد أن كان جزءا من قصيدة طويلة، واشتداد الهجاء وغلو الشعراء فيه، وظهور الشعر السياسي في العراق خاصة... ذلك أن القوانين العامة لتشكل المعنى والدلالة لم تتغير كثيرا، فالصحراء ماتزال مسكنا والشفوية ماتزال أداة، ولهذا استشهد اللغويون، وهم أشد حرصا على القديم، بالشعرين الجاهلي والإسلامي، لغة واشتقاقا وإعرابا، في حين سيصعب عليهم فعل ذلك بالنسبة للشعر العباسي، رغم أن الأغراض الشعرية ماتزال هي هي : فالعباسيون مدحوا وهجوا، ورثوا، وتعصبواوتشيعوا، وقالوا في اللهو والخمريات، وهذه أغراض جاهلية وما كان من غزل بالمذكر ووصف الرياض والقصور ليس له كبير شأن بحيث يعتبر شيئا جديدا مبتكرا.

إن الهدهدة التي لحقت المعجم المتوارث، تمثيلا، إنما نتجت عن الإرتجاج الذي مس كل زوايا وثنايا النص الشعري، أفقيا وعموديا، وقل نفس الشيء عن الصورة والمحسن البلاغي. ذلك أن النص يشكل كلا غير قابل للتجزيئ يستحيل لمس إحدى مكوناته من غير لمس باقي المكونات. هكذا فرضت الإستراتيجية الجديدة للإيقاع تغييرا في زاوية النظر إلى اللعبة الشعرية وسحبت البساط من تحت أرجل القدامة التي رأت في الكلمة وعاء للمعنى، ذلك أن الشروط الحضارية والثقافية العامة استدعت متخيلا آخر، فكان لزاما أن تشرع أبواب اللغة الشعرية على عوالم غير مطروقة. فرضت الحساسية الجديدة إتيان الشعر من أماكن بدت منها الكلمة كأنها مستقلة بذاتها، وبدت اللغة مثيرة تستدعي التأمل، وهو ما كان من وراء إشكالية اللفظ والمعنى، عكس الكلمة واللغة عامة في الشعر القديم التي كانت جسدا يتلبس الشاعر، ويتلبسه، وهو ما جعلها خارج كل تفكير [18].

يصعب بناء على ذلك الحديث عن معيار للشعر، كما حاولت جل الكتب النقدية العربية القديمة أن تفعل، بل إن واحدا منها حمل عنوان «العيار»، لكون الدلالة الشعرية إنما تنهض على الدعائم الدلالية العامة لفترة معينة. والحديث عن المعيار هو مادفع ناقدا حصيفا كابن طباطبا إلى حصر محنة الشعر في زمنه في ضيق رقعة اللعب أمام الشاعر، ذلك أن القدماء استنفدوا كل موضوع ومعنى : «والمحنة على شعراء زمننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وخلابة ساحرة»[19]. وهذه نظرة كمية إلى الدلالة الشعرية. السابق في الزمن يأخذ أكثر من اللاحق. الشيء الذي خول الحديث عن السرقة التي معناها اللجوء إلى البديع كخيار أخير أمام الشاعر المحدث، وهو ما دفع هذا الشاعر إلى التكلف. ونتج عن فكرة التكلف في الشعر المحدث القول باللاعقل والهذيان نتيجة إغراق الشاعر في اللفظ على حساب المعنى. هكذا يربط المرزوقي بين الشعر والعقل حيث «متى اعترف (أي توافق)، اللفظ والمعنى، فيما تصوب (أي تجود) به

18-محمد العمري - فكر ونقد. م. س- ص-91.

19- ابن طباطبا - عيار الشعر - شرح وتحقيق عباس عبد الساتر- دار الكتب العلمية - بيروت- ط1- 1982 ص15.

العقول.. فهناك يلتقي ثريا البلاغة.. فيتجلى البيان فصيح اللسان نجيع البرهان.. وترى رائدي الفهم والطبع متباشرين لهما من المسموع والمعقول بالمسرح الخصب والمكرع العذب»[20] وهو الحكم الذي يمكن تلمسه في أقوال وشواهد عدة لعل أهمها قولة ابن الأعرابي عن أبي تمام التي غدت مثلا سائرا «إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل». وطالت محنة الشاعر وظيفته ووضعه الاعتباري داخل المجتمع الجديد. فأمام التكلف والبديع لم يعد من جدوى لشعر المحدثين في نظر الممدوح ذلك أن آلية المدح وفلسفته يحتاجان إلى وقت حتى تستوي اللعبة الإيقاعية الجديدة وتترسخ ويصير لها جمهور. فالكدية وهي عنوان هذه المحنة يجب البحث عن سببها كما يرى كيليطو في وظيفة الشعر الجديدة خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين. لقد انتبه الجاحظ في هذا الصدد إلى الأهمية العظمى التي أضحت للخطيب مقارنة بالشاعر إذ زاحم ذاك هذا في وظائف كانت مقصورة عليه، وهي الفكرة التي سيقول بها ابن رشيق لاحقا. ولهذه المحنة تجلياتها النفسية والنصية. يقول ابن طباطبا «والشعراء في عصرنا إنما يحابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم وبديع مايغربونه من معانيهم، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم، ومضحك ما يوردونه من نوادرهم، وأنيق ما ينسجونه من وشي قولهم...»[21].

وقد يسهل على الباحث تأكيد سيطرة هذه النظرة الكمية التي تستشف من قولة ابن طباطبا إلى الدلالة الشعرية كلما كانت اللعبة الإيقاعية في حاجة إلى استراتيجية جديدة، رغم أن التعليل قد لايكون هو هو. فاستنفاد المعنى الذي فسر به ابن طباطبا محنة الشاعر الحديث، سيصير عند خليل مطران، في العصر الحديث، غياب الحرية وتحجر الإكراهات الشعرية: «إن الفن ينضج في جو من الحرية. وهذه القيود الثقيلة، قيود القافية الواحدة والوزن الواحد تتعارض مع حرية الفن. على أن للقدماء طريقتهم، فما لنا لا نحاول أن تكون لنا طريقتنا»[22].

هكذا تحمل القافية والوزن وزر التكلس الشعري بسبب من الرؤية التجزيئية إلى النص، فيخيل لأصحاب مثل هذه الدعوات، وعادة ما يكونون شعراء، أن الشعر السابق عليهم خال من الخيال والحقيقة والحياة. يضيف مطران: «على أنني أصرح غير هائب أن شعر هذه الطريقة (يعني الشعر الرومانسي العربي) هو شعر المستقبل لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعا»[23]. ومن هنا حرم الشعر العربي من المطولات، في نظر مطران.

ويرى شكري عياد أن إكراهات القصيدة التقليدية ذات الشطرين كانت من المتانة والقوة حتى إنها حرمت القصيدة من هارمونيتها ووحدتها النفسية، وجعلتها مفككة. يعلل عياد فكرته بتواتر صيغ لغوية لفظية في الشعر القديم غدت شيئا ملازما له لا تخلو منه قصيدة على أي بحر قيلت أو في أي غرض قيلت. وبدل أن يتساءل الباحث عن خلو الشعر

20- المرزوقي. شرح ديوان الحماسة - تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون - لجنة التأليف والترجمة والنشر -القاهرة 1951 ج1 ص.8.
21- ابن طباطبا م.س- ص.15 .
22- خليل مطران. ديوان الخليل دار مارون عبود - بيروت، 1975، (المقدمة)
23- نفسه.

لم يحدث كبير تغير على بنية النص الجاهلي العامة في صدر الإسلام لأن الحياة العربية هي هي لاتزال، وما كان للدعوة الدينية الجديدة إعادة خضخضة هذه القصيدة، اللهم إذا استثنينا ما برز من شعر يدعو إلى القيم الجديدة والدين الجديد، أو استقلال النسيب كغرض شعري، بعد أن كان جزءا من قصيدة طويلة، واشتداد الهجاء وغلو الشعراء فيه، وظهور الشعر السياسي في العراق خاصة... ذلك أن القوانين العامة لتشكل المعنى والدلالة لم تتغير كثيرا، فالصحراء ماتزال مسكنا والشفوية ماتزال أداة، ولهذا استشهد اللغويون، وهم أشد حرصا على القديم، بالشعرين الجاهلي والإسلامي، لغة واشتقاقا وإعرابا، في حين سيصعب عليهم فعل ذلك بالنسبة للشعر العباسي، رغم أن الأغراض الشعرية ماتزال هي هي: فالعباسيون مدحوا وهجوا، ورثوا، وتعصبواوتشيعوا، وقالوا في اللهو والخمريات، وهذه أغراض جاهلية وما كان من غزل بالمذكر ووصف الرياض والقصور ليس له كبير شأن بحيث يعتبر شيئا جديدا مبتكرا.

إن الهدهدة التي لحقت المعجم المتوارث، تمثيلا، إنما نتجت عن الإرتجاج الذي مس كل زوايا وثنايا النص الشعري، أفقيا وعموديا، وقل نفس الشيء عن الصورة والمحسن البلاغي. ذلك أن النص يشكل كلا غير قابل للتجزيئ يستحيل لمس إحدى مكوناته من غير لمس باقي المكونات. هكذا فرضت الإستراتيجية الجديدة للإيقاع تغييرا في زاوية النظر إلى اللعبة الشعرية وسحبت البساط من تحت أرجل القدامة التي رأت في الكلمة وعاء للمعنى، ذلك أن الشروط الحضارية والثقافية العامة استدعت متخيلا آخر، فكان لزاما أن تشرع أبواب اللغة الشعرية على عوالم غير مطروقة. فرضت الحساسية الجديدة إتيان الشعر من أماكن بدت منها الكلمة كأنها مستقلة بذاتها، وبدت اللغة مثيرة تستدعي التأمل، وهو ما كان من وراء إشكالية اللفظ والمعنى، عكس الكلمة واللغة عامة في الشعر القديم التي كانت جسدا يتلبس الشاعر، ويتلبسه، وهو ما جعلها خارج كل تفكير [18].

يصعب بناء على ذلك الحديث عن معيار للشعر، كما حاولت جل الكتب النقدية العربية القديمة أن تفعل، بل إن واحدا منها حمل عنوان «العيار»، لكون الدلالة الشعرية إنما تنهض على الدعائم الدلالية العامة لفترة معينة. والحديث عن المعيار هو مادفع ناقدا حصيفا كابن طباطبا إلى حصر محنة الشعر في زمنه في ضيق رقعة اللعب أمام الشاعر، ذلك أن القدماء استنفدوا كل موضوع ومعنى: «والمحنة على شعراء زمننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وخلابة ساحرة»[19]. وهذه نظرة كمية إلى الدلالة الشعرية. السابق في الزمن يأخذ أكثر من اللاحق. الشيء الذي خول الحديث عن السرقة التي معناها اللجوء إلى البديع كخيار أخير أمام الشاعر المحدث، وهو ما دفع هذا الشاعر إلى التكلف. ونتج عن فكرة التكلف في الشعر المحدث القول باللاعقل والهذيان نتيجة إغراق الشاعر في اللفظ على حساب المعنى. هكذا يربط المرزوقي بين الشعر والعقل حيث «متى اعترف (أي توافق)، اللفظ والمعنى، فيما تصوب (أي تجود) به

18-محمد العمري - فكر ونقد. م. س- ص-91.

19- ابن طباطبا - عيار الشعر - شرح وتحقيق عباس عبد الساتر- دار الكتب العلمية - بيروت- ط1- 1982 ص15.

العقول.. فهناك يلتقي ثريا البلاغة.. فيتجلى البيان فصيح اللسان نجيع البرهان.. وترى رائدي الفهم والطبع متباشرين لهما من المسموع والمعقول بالمسرح الخصب والمكرع العذب»[20] وهو الحكم الذي يمكن تلمسه في أقوال وشواهد عدة لعل أهمها قولة ابن الأعرابي عن أبي تمام التي غدت مثلا سائرا «إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل». وطالت محنة الشاعر وظيفته ووضعه الاعتباري داخل المجتمع الجديد. فأمام التكلف والبديع لم يعد من جدوى لشعر المحدثين في نظر الممدوح ذلك أن آلية المدح وفلسفته يحتاجان إلى وقت حتى تستوي اللعبة الإيقاعية الجديدة وتترسخ ويصير لها جمهور. فالكدية وهي عنوان هذه المحنة يجب البحث عن سببها كما يرى كيليطو في وظيفة الشعر الجديدة خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين. لقد انتبه الجاحظ في هذا الصدد إلى الأهمية العظمى التي أضحت للخطيب مقارنة بالشاعر إذ زاحم ذاك هذا في وظائف كانت مقصورة عليه، وهي الفكرة التي سيقول بها ابن رشيق لاحقا. ولهذه المحنة تجلياتها النفسية والنصية. يقول ابن طباطبا «والشعراء في عصرنا إنما يحابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم وبديع مايغربونه من معانيهم، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم، ومضحك ما يوردونه من نوادرهم، وأنيق ما ينسجونه من وشي قولهم...»[21].

وقد يسهل على الباحث تأكيد سيطرة هذه النظرة الكمية التي تستشف من قولة ابن طباطبا إلى الدلالة الشعرية كلما كانت اللعبة الإيقاعية في حاجة إلى استراتيجية جديدة، رغم أن التعليل قد لايكون هو هو. فاستنفاد المعنى الذي فسر به ابن طباطبا محنة الشاعر الحديث، سيصير عند خليل مطران، في العصر الحديث، غياب الحرية وتحجر الإكراهات الشعرية: «إن الفن ينضج في جو من الحرية. وهذه القيود الثقيلة، قيود القافية الواحدة والوزن الواحد تتعارض مع حرية الفن. على أن للقدماء طريقتهم، فما لنا لا نحاول أن تكون لنا طريقتنا»[22].

هكذا تحمل القافية والوزن وزر التكلس الشعري بسبب من الرؤية التجزيئية إلى النص، فيخيل لأصحاب مثل هذه الدعوات، وعادة ما يكونون شعراء، أن الشعر السابق عليهم خال من الخيال والحقيقة والحياة. يضيف مطران: «على أنني أصرح غير هائب أن شعر هذه الطريقة (يعني الشعر الرومانسي العربي) هو شعر المستقبل لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعا»[23]. ومن هنا حرم الشعر العربي من المطولات، في نظر مطران.

ويرى شكري عياد أن إكراهات القصيدة التقليدية ذات الشطرين كانت من المتانة والقوة حتى إنها حرمت القصيدة من هارمونيتها ووحدتها النفسية، وجعلتها مفككة. يعلل عياد فكرته بتواتر صيغ لغوية لفظية في الشعر القديم غدت شيئا ملازما له لا تخلو منه قصيدة على أي بحر قيلت أو في أي غرض قيلت. وبدل أن يتساءل الباحث عن خلو الشعر

20- المرزوقي. شرح ديوان الحماسة - تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون - لجنة التأليف والترجمة والنشر -القاهرة 1951 ج1 ص.8.

21- ابن طباطبا م.س- ص.15.

22- خليل مطران. ديوان الخليل دار مارون عبود - بيروت، 1975، (المقدمة)

23- نفسه.

الجديد من هذه المسكوكات، نراه يعلل هارمونية هذا الأخير ووحدته النفسية الإيقاعية بافتراض حضورها في الشعر القديم، منتهيا إلى استنتاج : «إن الشعر الحر قد حرر القافية من الوزن، كما حرر الوزن من القافية» [24].

تفرض استراتيجية الإيقاع صياغة لغوية تبدو بعد حين صياغة محكمة تحول دون تفجر الإبداع. والشعر التفعيلي نفسه لايخلو من هذه الصياغة المحكمة التي رأت فيها قصيدة النثر بدورها عبودية وقيدا. يتتبع محمد حماسة عبد اللطيف الظواهر النحوية في شعر صلاح عبد الصبور، نورد هنا بعضا منها : بدء القصيدة بحرف العطف الواو - عدم حذف حرف العلة من المضارع الناقص المجزوم - إسكان عين مع- إسكان ميم لم - صرف الإسم الممنوع من الصرف - منع الإسم المصروف من الصرف - قصر الممدود- مد المقصور- تخفيف المشدد- تشديد غير المشدد - حذف حرف العطف... ولا تخلو قصيدة النثر من صيغ متواترة تكاد تكون لازمة أسلوبية فيها : إذن - ربما - حيث - فقط- هكذا - هناك...[25].

ويبرر محمد النويهي دعوته إلى قراءة الشعر العربي الحديث قراءة نبرية بحدة موسيقى البحر العروضي العربي، وجهوريتها، ووقعها العنيف على طبلة الأذن، وحصتها العظيمة من الرتابة والتكرار... وكل هذا ينفر منه الذوق الحديث، وهو عنوان فجاجة وتكلس لاعنوان نضج، والأذن الحديثة، في رأي النويهي، في حاجة إلى إيقاع خفيف، ذكي، مرهف...[26].

ويرى شربل داغر أن التعرف على التمفصلات الإيقاعية في القصيدة الحديثة صعب، بل مستحيل؛ كون النص الحديث كتب من غير مقاس ولا قواعد قبلية، مايفرض على القارئ الحذر والإنتباه للمفاجآت التي ينهض عليها هذا النص[27].

أما يوسف الخال فقد برر زوال القافية (هل زالت؟) من الشعر الحديث بصخب الحياة الحديثة وضجيجها، اللذين جعلا الحياة أشد تشابكاً وتشعبا، وبالتالي، فرضا نصا أكثر تشابكا وتشعبا [28].

وواضح أن هذه الاجتهادات، وهي غيض من فيض، إنما تقرأ الشعر الحديث والجديد الذي لم يترسخ بعد كطريقة، في ضوء القديم الذي أشبع نقدا ودراسة وحفظا وتمثلا. وهي اجتهادات تفترض، ضمن ما تفترض، أن الشعر يسقط، بين فترة زمنية وأخرى، بعض، مفاصله المريضة حتى يتماثل للشفاء.. نعثر في النقد العربي القديم على إضاءات لافتة لهذه المسألة. فابن رشيق يرى أن الحداثة لاتقوم إلا على القديم: «وإذا أعانته فصاحة المتقدم (يعني الشاعر) وحلاوة المتأخر اشتد ساعده»[29]. ويقول أبو هلال

24- شكري عياد. موسيقى الشعر العربي- م.س. ص106.
25- تمثيلا لا حصرا. ويقتضي الأمر دراسة مفصلة. انظر محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990.
26 محمد النويهي- قضية الشعر الجديد - دار الفكر - بيروت - ط2- فبراير 1971- ص94.
27 شربل داغر - الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي- دارتوبقال للنشر- ط1- 1988- ص.ص. 53-54.
28- توقفنا عند فكرة يوسف الخال في الباب الأول من هذا البحث.
29- ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد - القاهرة- ط4 - 1972- ص198.

العسكري «ومن لم يكن راوية لأشعار العرب تبين النقص في صناعته»[30]. أما ابن خلدون فكان يلح على حفظ أكبر قدر من الآثار الشعرية من طرف الشاعر المحدث[31].

لهذا ترى كل الثورات الشعرية نفسها إنقاذا للفن من التعقيد والصنعة المبالغ فيها بحثا عن شروط إيقاعية أقل. وهي نظرة تقابلها نظرة محافظة جامدة ترى في التحديث والتجديد إغراقا في النثرية وتطرفا في هجر البنية القائمة. وهما معا نظرتان تريان الشكل الخارجي للنص وتغفلان الإنسجام النصي والتشاكل الإيقاعي الذي بدونه يستحيل معرفة الشعر من اللاشعر، فالملاحظ أن جميع الثورات، في بداياتها، ترى، عادة، في الوزن والقافية عائقين أمام التطور. وهذا مايفسر أكثر النظرة التبسيطية إلى العملية الشعرية. الثورة على القواعد الموروثة تستدعي إعادة خضخضة النص ككل لا الإزالة أو الحذف أو الإضافة. ومهما تكن التبريرات التي تنهض عليها الثورة، كضعف البيت التقليدي وصلادة اللغة، وضرورة الإنفتاح على الشعريات العالمية، فإن مناوشة الوزن والقافية ليست كفيلة بإحداث هذه الثورة.

يغير الشعر استراتيجيته الإيقاعية متلافيا التكرار عن طريق تغيير الأنساق والأشكال لا عن طريق استبدال مكونات بأخرى، وهذا هو عمق مفهوم الحداثة التي لا تعدو أن تكون استيفاء النص الشعري لما يجعله نصا شعريا في زمن ما، لاشرطا مطلقا، وحكم قيمة. لقد أظهر الشكلانيون الروس، علماء الوزن منهم خصوصا، أن النمط الشعري الأمثل يأتي مختلفا من مدرسة لأخرى، ومن شاعر لاخر داخل الإتجاه الواحد، وبالتالي يعد ظلما كل محاولة للحكم على شاعر أو اتجاه في ضوء مذهب شعري معين. فتاريخ الشعر، حسب الشكلانيين، وهو الرأي الذي يتبناه هذا البحث، هو سيرورة صراع حاد بين قوانين صارمة وضوابط إيقاعية وبين ما يسعى الشعر إلى أن يكون عليه في فترة من الفترات. إن التغيير الذي قد يطال لغة الشعر وأساليبه في زمن ما، ليس عنوان تقدم مقارنة مع سابقه، وبالتالي لا يعد هذا الأسلوب قديما أو فجا، وهذا ما يستوجب النظر إلى الحاضر في ضوء الماضي وإلى الماضي في ضوء الحاضر[32].

لا بأس أن نتقدم في الزمن قليلا، حتى نؤكد أكثر هذه النظرة الكمية التبسيطية إلى المكونات النصية. يرى حاتم الصكر، وهو ناقد حداثي معاصر، أن انتقال القصيدة العربية، في العصر الحديث، من شعر الشطرين إلى قصيدة التفعيلة، إلى قصيدة النثر، معناه الإنتقال من التقليد إلى التجديد إلى التحديث، فيرى في قصيدة النثر شكلا متقدما ومتطورا [33]، وهي نظرة وضعانية تحتمي بميتافيزيقا التقدم وتسكت عن تبيان ما تدعيه من تجديد وتحديث. وهي عين النظرة التي نعثر عليها عند شاعر كبير كأدونيس الذي

30- أبو هلال العسكري - كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، ص144.

31- ابن خلدون المقدمة - م.س. ص574.

32- رينيه ويليك، أوستن وارين - نظرية الأدب- ترجمة محيي الدين صبحي المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط2/ 1981- ص.ص.177/176.

33- حاتم الصكر، قصيدة النثر من القصد إلى الأثر، فصول - م. س. ص 74.

يتحدث عن ممهدات لقصيدة النثر، فيرى في النثر الشعري درجة أخيرة في سلم أفضى إلى قصيدة النثر[34]. أو عند ناقد كبير ككمال أبو ديب المدافع عن فكرة كون قصيدة النثر بلا ضفاف ولا حواصر، وأن لكل قصيدة نثر إيقاعها الخاص، وأنها عديمة الصلة بالإيقاع الشعري العربي القديم[35].

لنأخذ القافية للتدليل على ما نقول.

انطلق الحديث عن الشعر في النقد العربي الحديث من أقوال النقاد القدماء واجتهاداتهم لا من النصوص ذاتها، فأخضع النص الشعري لتحليل بروكسي يسعى إلى جعله ملائما وموافقا، تمطيطا وتقليما. فأول حديث واضح عن الوزن والقافية في المدونة النقدية العربية القديمة إنما كان مع صحيفة بشر بن المعتمر المعتزلي حيث وردت لأول مرة تعابير من مثل «قرض الشعر الموزون» و «القافية القلقة» وكثير من المصطلحات العروضية التي ظهرت مع الخليل بن أحمد الفراهيدي[36]، وهذا ما يمكن تفسيره بكون اعتماد الوزن والقافية شرطين ضروريين للشعر إنما كان في زمن متأخر عن القصائد الجاهلية والإسلامية والأموية، وأن الخليل ابن أحمد نفسه لم يقل بضرورتهما.

هكذا فاضل النقد العربي القديم بين الوزن والقافية، فتارة تفضل القافية الوزن، وتارة يفضل الوزن القافية. ونصل عند ابن رشيق إلى ذروة ما تمخض عن هذا التفاضل إذ يرى في الوزن الركن الأعظم للشعر والأشد خصوصية ضمن أركانه، مما يستشف منه أن القافية تابعة للوزن، والوزن تابع للقافية «وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن». أكثر من ذلك، فالأهم عند دارس لاحق على ابن رشيق في الزمن، ابن الأثير، هو الذوق: «النظم مبني عن الذوق ولو نظم بتقطيع الأفاعيل لجاء شعره متكلفا غير مرض»[37].

فالقافية في تعريف حازم القرطاجني للشعر إنما أضيفت للشعر العربي في حين أن الخيال هو المكون الأساس: «الشعر كلام مخيل موزون مختص في كلام العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة أو كاذبة، لايشترط فيه غير التخييل...»[38]. فأنت ترى أن التقفية إنما أضيفت، وهي مجرد مكون بسيط، بعد الخيال والوزن. وهذا كلام قليل يختزل معنى كثيرا؛ إذ لنا أن نفهم أن الوزن يتضمن بالضرورة قافية، وأن الذي يضع الوزن والقافية معا في النص هو التخييل الذي هو الشعرية وأن مفهوم القافية كما ورد عند النقاد العرب القدامى يجب إعادة النظر فيه، إذ قد لاتكون القافية سوى مظهر من مظاهر التكرار الصوتي، وهو سمة أصلية لازمة لكل دلالة شعرية،

34- أدونيس. شعر - س4- ع.14 ص.ص 77-78 و20-21.
35- كمال أبو ديب قصيدة النثر وجماليات الخروج والإنقطاع -نزوى- 17 يناير 1999 -ص 21.
36- مصطفى الجوزو م.س ص 17.
37- قولة ابن رشيق من العمدة ص ١٣٤ وقولة ابن الأثير من «المثل السائر»، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، القاهرة 1939، ص31.
38- حازم القرطاجني - منهاج البلغاء وسراج الأدباء- تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة -دار الغرب الإسلامي - بيروت- ط 3 -1986- ص89.

وإنما منحت اهتماما أكبر بسبب من بروزها الأقوى، وهو ما يمكن تعليله بمنح هذا النقد تعريفا موسيقيا للقافية لا تعريفا دلاليا.

يرى الأستاذ عبد الله الغذامي بصدد تعريف القرطاجني للشعر أن الناقد لو اكتفى بالقول «كلام مخيل موزون» لكان التعريف تاما ومستقيما [39]، وأنه غير مقتنع تماما بإضافة عنصر التقفية بدليل أنه أقصاه عند شرحه للعناصر الشعرية المتولدة عن التخييل وهي عنده أربعة : المعنى والأسلوب واللفظ والوزن [40].

وفي تعريف ابن طباطبا يختفي تماما ذكر القافية : «الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي أن عدل عن جهته مجته الاسماع وفسد على الذوق [41] وهو تعريف يعتمد الذوق والطبع شرطين كافيين لنظم الشعر، وهما أغنى من العروض والتوسل بالعروض. كما يشرح ابن طباطبا نفسه.

وفي تعريف قدامة وهو الذي اعتمد من طرف النقد العربي الحديث أكثر من غيره فلا تأتي القافية إلا في المرتبة الثانية ويليها شرط المعنى : «وليس يوجد في العبارة عن ذلك ولا أوجز مع تمام الدلالة من أن يقال إنه قول موزون مقفى يدل على معنى...» [42]. لقد اكتفى قدامة بتعريف الشعر بناء على «المهيمنة»، بمفهومها الشكلاني، وتلك مهمة الناقد، وبعد ذلك ينظر في دلالة المصطلحات في ضوء ما تفرضه التغيرات الإيقاعية، وفي ضوء ما طرأ على مفهوم «القافية» ذاته من تغيير، لا الاحتكام إلى مفهوم ستاتيكي للقافية والوزن وإغفال الدلالة الشعرية التي تفرض القافية بالضرورة. وقد تمترس الدرس النقدي العربي حول الشعر، طويلا، عند تعريف قدامة للشعر مقولا إياه ما لم يقله، حتى غدت قولة قدامة أشهر من قدامة نفسه.

إن سبب الإشكال كامن في تعريفنا نحن للقافية، لا في تعريف قدامة للشعر بالكلام الموزون المقفى، فليس قدامة هو من وضع القافية في الشعر أو من قال بوجوبها، فطغت النظرية وتشعبت في غفلة عن النصوص وحركيتها وديناميتها ونشاط الدلالة فيها.

الدليل الأكبر على ما نقول أن العرب أضافوا لتعريف الشعر شرطي المحاكاة والخيال - التخييل بعد اطلاعهم على النظرية الشعرية الأرسطية.

ولقد سكت النقد العربي الحديث عن الإضاءات اللافتة التي تضمنها «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر، فهو يميز في الكلام الموزون بين الكلام ذي القوافي والكلام المجرد منها. وهو يحدد بنية الشعر بالتسجيع والتقفية، اللذين كلما كثرا في الشعر تميز عن سواه، أما القافية عنده فهي «لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر». وهي لذلك لا تحمل قيمة تسمو

39- عبد الله محمد الغذامي - الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط1- 1987- ص 120.
40- نفسه ن. ص.
41- ابن طباطبا- م- س ص 9.
42- قدامة بن جعفر - نقد الشعر - تحقيق وتعليق محمد المنعم عبد خفاجي -دار الكتب العلمية - بيروت بدون تاريخ. ص 64.

بها على أصوات النص، الشعري، وهنا تصل نظرية قدامة الائتلافية ذروتها :« وجدت اللفظ والمعنى والوزن تأتلف، فيحدث من ائتلافها بعضها الى بعض معان يتكلم فيها، ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الأخرى ائتلافا» [43].

ب- الإيقاع مهيمنة :

تكامل النص الشعري ووحدته، وتبادل مكوناته العامة التأثر والتأثير، وكذلك استقلالية هذا النص كنسيج ودلالة ورؤية جعلنا لانتبنى مفهوم «الوظيفة الجمالية» التي قال بها الشكلانيون الروس، لكونها تفترض تعدد مستويات اللغة في النص الشعري الواحد. ذلك أن الجوهر الذي يمنح المكونات النصية تلك إمكانية أن تكون كلا منسجما متشاكلا، أي نصا شعريا، يجعلنا إيقاعه العام نسميه كذلك، جوهر ينهض على كل تلك المكونات. ورغم أن الشعر بدوره منقسم وليس وحدة، بل هو نظام من القيم ذات التراتبية والتفاوت الملحوظين [44]، فإن الإيقاع هو ذلك العنصر الخفي الزئبقي الذي يخضع هذه التراتبية والتفاوت لمسار واحد متجانس، فيكون حاضنا للنص ومشكلا لطبيعته الأجناسية.

تعريف الشكلانيين للمهيمنة ينطوي على اعتراف بسمو اللغة الشعرية على اللغة غير الشعرية، ويرى إلى النص الشعري كما لو أنه كلام نثري ألحق بالشعر بعد إلصاق «الوظيفة الجمالية» به.

فالتعريف الشكلاني للمهيمنة، والذي اتخذ صبغته النهائية مع رومان ياكبسون، يرى في المهيمنة بؤرة حولها تتمحور، وإليها تنشد كل مكونات النص، صغيرها والكبير، صوتيا ودلاليا وهي بذلك، أي بناء على مركزيتها وجاذبيتها تملك قوة التأثير في المكونات الأخرى وتغييرها، وتضمن تشاكلها (تلاحمها بتعبير الشكلانية وشتان بين التلاحم والتشاكل)[45]. والمهمينة، حسب الشكلانيين هي ما يمنح اللغة الشعرية طبيعتها أي إمكانية أن تكون كذلك، لغة شعرية ذات شكل يميزها كشعر [46].

لكن في القسم الثاني من تعريف ياكسبون للمهيمنة يبرز الاعتراف الضمني بسمو الشعر على النثر، كما تبرز النظرة التجزيئية إلى النص. إن هذا العنصر البؤري الذي تنشد إليه مكونات النص ويمنحها صبغتها الشعرية حسب ياكوبسون، لايكتسب قيمته إلا من تضافر تلك العناصر وتشاكلها، وهو عنصر مستقل لايستطيع منح كلام صبغته الشعرية، رغم أن مفهوم «المهيمنة» كمفهوم رئيس في الاجتهاد الشكلاني ظهر في المرحلة الثالثة والأخيرة لهذا الإجتهاد، المرحلة التي أدمج فيها الصوت في المعنى في وحدة غير منقسمة، بعد أن تم التركيز على الخصائص الصوتية للأثر الأدبي في المرحلة الأولى ومشكلة الدلالة في المرحلة الثانية.

43- نفسه. ص69.

44- ياكبسون- (المهيمنة) -عن نصوص الشكلانيين الروس- م.س ص81.

45- بناء على ترجمة الأستاذ ابراهيم الخطيب للكتاب.

46- ياكوبسون (المهيمنة) م. س. ص81.

يبدو من اللائق القول إن الإيقاع باعتباره أهم ملمح في القصيدة، وباعتباره «القوة المغناطيسية» للشعر حسب تعريف ماياكوفسكي [47]، هو مدوزن خطى النص ومانحه هويته وهو مهيمنته الوحيدة. يسعف الإيقاع في تحليل النص الشعري تحليلا علميا يقارب مكوناته الظاهرة والخفية، ويحدد الرابط الدقيق بين هذه المكونات التي كانت متنافرة قبل ولوجها عالم النص، ومنحها «الإيقاع» تشاكلا وانسجاما، لا تحديد هذه الأدوات كأرخبيل لأن ذلك لن يسعف أبدا في مساءلة انسجام النص وتشاكله، بقدر ما يجعل الحدود بين الشعر واللاشعر أكثر ضبابية.

فالإيقاع، إذن هو «القسري الذي لاراد له» وليس «العنصر اللساني» الذي لايعدو أن يكون خيطا في نسيج. فالذي يؤدي دور المهيمنة هو الإيقاع، وهو نفسه الذي يخضع أنساق اللغة التعبيرية وغير التعبيرية، أي أنساق النص كاملا. تحت هذه النظرة اضطر ياكوبسون إلى القول بزوال القافية والنماذج المقطعية من الشعر التشيكي الذي لم يكن، حسب تعبيره، في حاجة إليهما، في حين برز النبر وأصبح مهيمنة في هذا الشعر [48]. كأنما زالت القافية بحضور النبر، أو كأنما كان الشعر السابق خاليا من النبر. النبر لايخلو منه أي كلام، فكيف يخلو منه الشعر، كما أن النبر بعد من أبعاد القافية، كما قد نبين لاحقا.

إن القافية التي كانت علامة ملازمة للشعر التشيكي في القرن الرابع عشر والتي غطت على الخطاطة المقطعية التي لم تظهر إلا فيما بعد، مجرد «عنصر لساني» ليس إلا، ولعل تواريها وخفوت وقعها فاسحة المجال للخطاطة المقطعية أكبر دليل على نسبيتها وعلى تعالقها وتشاكلها مع باقي مكونات النص مهما تكن خفية أو جزئية. ولعل احتفاظ النص التشيكي بصفته الشعرية ونعته الأجناسي من طرف النقاد والذائقة السائدة، رغم التفاوت الذي لحق اسطر النص الشعري الواحد، مايفيد بكون القافية مجرد جزء من تنظيم صوتي - دلالي عام في القصيدة بشكل ينتفي معه النظر إلى بروزها كحكم قيمة، ويستوجب إعادة النظر في مفهومها لتصير جزءا من أصوات النص ودلالته قد تباغتك في أي مكان من النص كما يلاحظ جيرمونسكي، وبالتالي عدم حصرها في قافية آخر البيت التي قد تصل في تقليد شعري ما إلى حدود الإنتظام التام، كما في الشعر العربي القديم الذي جاءت فيه «جميع الوحدات المتناظرة بنفس التردد الصوتي»[49].

الحديث عن «العنصر اللساني» يوحي بإمكانية إجراء التفاضل بين مكونات النص الشعري الواحد، ويصرف الإنتباه عن تأمل النص كنسيج ويسقط في وجهة نظر تكوينية تغفل النسق الذي يفرض استعمالا نوعيا للمادة المعطاة وهذا الاستعمال النوعي الذي يفرضه النسق يفرض على المقومات الشعرية التي هي في حالة دينامية وتفاعل وتبادل

47- عن محمد العمري. فكر ونقد. م. س. ص55 والتعريف مأخوذ من :
Introduction à la poèsie orale-paulzumthor .

48- ياكوبسون - المهيمنة -م. س. ص.82.

49- محمد العمري. فكر ونقد . م.س. ص. 56.

تأثير وتوزيع الأدوار فيما بينها بين بروز وخفوت. هكذا تدرس، عادة، مسألة التجنيس، والقافية باعتبارهما ظاهرتين صوتيتين، وإن كانتا نتيجة التفاعل بين الصوت والدلالة، ولكن التحليل يحتكم إلى ما هو أكثر وضوحا، أي إلى المهيمن. فالعنصر الصوتي، هنا عنصر منسق، إذا نحن استحضرنا حديث يوري لوتمان عن العنصر المنسق، والعنصر المخلخل، في حين يلعب دور المخلخل كل العناصر الأخرى، الصوتية والدلالية، الأقل بروزا، والتي تعارض أو تخالف، أي تسهم في دينامية النص وتفاعليته [50].

إن إدراك الكلمة الشعرية بوصفها كذلك، لابوصفها إحالة، وهو ما يعتبره الشكلانيون تجليا للشاعرية، لم يكن ليتم لولا تشاكل النص وانسجامه ودوريته ودلالته أي إيقاعه. فالإيقاع هو ماجعل الكلمة- الكلمات، تبدو ذات استقلالية، وجعل التركيب والدلالة والشكل الخارجي والداخلي ذات قيمة في ذاتها، لها «وزنها الخاص» بتعبير الشكلانيين. مايبدو استقلالية إنما أوجبته الطريقة المخصوصة التي يعيد بها الإيقاع الشعري ترتيب العلائق بين الصوت والمعنى، وبالتالي بين النص ومرجعه.

التعريف الشكلاني نفسه يتحدث عن انزلاقات تشهدها المكونات اللفظية للنص (نبر - مقطع - قافية). فيغدو ما كان ثانويا أساسيا، وما كان أساسيا ثانويا ولعل التواري والظهور يفسران أهمية المكونات النصية واستحالة إجراء تفاضل بينها. إلا أن اعتبار استبدال الأدوار والمهام هذه تبدلا في المهيمنة هو ما يؤكد بوضوح النظرة التجزيئية إلى النص الشعري واعتباره خليطا من الشعر ومن غير الشعر كما يؤكد فكرة إخضاع الوظائف الأخرى للوظيفة الجمالية ليصير النص شعرا..

رأى الشكلانيون في المهيمنة رفضا للاتجاهات السائدة حول الفن يومئذ، اتجاه الفن للفن والإتجاه الذي سعى الى جعل الأدب وثيقة اجتماعية أو تاريخية أو نفسية. وهذا التأرجح بين الاتجاهين جعل مفهوم المهيمنة مفهوما واسعا مجردا من كل إجرائية وسلطة أجناسية. من هنا ترك الشكلانيون باب التأويل مفتوحا أمام وجهتي النظر حول وظائف اللغة الأدبية : وجهة النظر التي تقول بتعدد هذه الوظائف وإن كانت تقول بتلاحم النص ووحدته، في ذات الآن. ووجهة النظر التي تقول بتعدد وظائف اللغة الأدبية وترى في النص تراكما وظائفيا؛ فبما أن النص لايخلو من إحالة فإنه قد يكون وثيقة تاريخية أو ثقافية أواجتماعية [51].

إن القول بحضور وظائف أخرى غير الوظيفة الجمالية في النص الشعري يفترض إمكانية عزل العناصر اللفظية، والمكونات الألسنية ذات الصبغة العملية، أي غير الشعرية، عن العناصر والمكونات الألسنية الشعرية. فالمتكلم حسب التعريف الشكلاني، يستعمل اللغة إما لغاية عملية صرفة، فيكون كلامه عمليا، لا تحظى فيه المكونات الصوتية والصرفية وغيرها بأي استقلال، وإما أنه يستعملها، أحيانا لغاية شعرية، فتكسب المكونات الألسنية هذه استقلالا أكبر، أي تصير شعرية.

50 - محمد العمري البنية الصوتية في الشعر. م.س. ص ص 26-27.
51- ياكوبسون - المهيمنة م. س. نص83.

تسهم مكونات النص الشعرية، جميعها في تشييد الدلالة فتتكاتف الكلمات، والأصوات والعناصر الصرفية والنبر والتنغيم وفق إحالة لابد منها، لاكتمال الدلالة، فتنتفي بذلك إمكانية تمييز عناصر شعرية من أخرى غير شعرية. الشكلانيون أنفسهم يرون أن الطابع التركيبي للغة الشعرية هو ما يميزها عن غير الشعرية، إذ تخبر اللغة الشعرية صوتيا، دلاليا، عن نفسها، وهذا الإخبار إنما تولد عن الخصوصية الصوتية والدلالية للنص الشعري وكونه يحيل على نفسه قبل أن يحيل على خارج نصي [52].

الحديث عن استقلال القيمة والوزن الخاص اللذين للكلمة في النص الشعري يستدعي ملاحظتين:

كيف نحدد مفهوم استقلال القيمة؟ كيف تخبر الكلمة في الشعر عن استقلال وزنها الخاص؟

هل استقلال قيمة الكلمة الشعرية، ووزنها الخاص يتغيران من نص لنص وبالتالي من شكل شعري لشكل شعري؟

نثير هاتين الملاحظتين لأننا بصدد الحديث عن قصيدة النثر التي غدا فيها للأصوات (الموازنات الصوتية) دور أخف بروزا (ولانقول ضعيفا)، ولأن القصيدة الومضة، التي نكاد لا ننتبه فيها للكلمة، أضحت تحتل حيزا لافتا في الحركة الشعرية العربية المعاصرة.

لقد سبق لطودوروف انتقاد مفهوم غائية اللغة الشعرية كما ورد عند الشكلانيين. فالقول بالغائية وبالإستقلالية، يرى طورودوف، إنما يفسر التعريف الوظيفي الشكلاني للشعر، أي تعريفه بما يقوم به لا بما هو عليه، فيتساءل: «ماهي الأشكال الألسنية التي تتيح لهذه الوظيفة أن تتحقق؟ وبناء على أي شيء يجري التعرف إلى لغة تجد غايتها في ذاتها؟» [53].

يرى الشكلانيون أن اللغة التي لا تحيل على خارج أبدا والمتمحورة حول نفسها، فقط، أي حول أصواتها وأحرفها رافضة، بذلك، المعنى هي اللغة الشعرية، ولكن القول برفض المعنى، معناه غياب المعنى، وغياب المعنى معناه غياب التواصل. أي السقوط في حضن الدال الخالص، وشعر الأصوات والأحرف من غير كلمات.. في اللالغة. ويرى طودوروف أن الشكلانيين ربما انتبهوا إلى هذا المطب، فانتقلوا إلى تعليل آخر أكثر تجريدا وأقل جوهرية من الأول: إن سبب غائية اللغة الشعرية هو كونها أكثر نسقية مقارنة مع اللغة العملية (اليومية). فاللغة الشعرية ذات بناء متقن باهر لا اعوجاج فيه. ومن هنا اكتفاء القارئ أو المستمع بهذا الإتقان الذي يصرف انتباهه عن كل إحالة [54].

52- تزفيتان طودوروف – نقد النقد – ترجمة سامي سويدان – مركز الإنماء القومي – بيروت – ط1 – 1986– ص26.
53- نفسه. ص. 25.
54- نفسه. ن. ص.

إن الذي يجعلنا نشعر بالطابع المحسوس للغة الشعرية هو تلقينا لها بناء على لغتنا اليومية. لا مفر من ذلك، لاستحالة إبعاد اللغة اليومية من الذهن ونحن نتلقى اللغة الشعرية. واختلاف نظام الإحالة بين اللغتين أوحى بغياب الإحالة في اللغة الشعرية، وبكون هدف هذه اللغة هو إزاحة الإحالة لاغير. يرى شلوفسكي، في هذا الصدد [55]، أن الخاصية الأساسية للغة اليومية هي عادية المعلومات وبساطتها، بسبب العرف والتقليد والتعود، مايقلل من بروز الخطاب ويخبر عن المعنى حتى قبل اكتماله.

هكذا، في رأي شلوفسكي، ترتبط العلامة بالواقع المباشر بشكل يجعل المتلقي يفهم حتى دلالة الجمل الناقصة، ويدرك ما لا ينطق من الكلام. هدف اللغة الشعرية، يستخلص شلوفسكي، هو خرق هذا التقليد ومقاومته. لكن كيف؟ يقول شلوفسكي إن اللغة الشعرية تلجأ إلى الإبهام في الشكل حتى تطيل ما أمكن مدة التلقي، فتكتسب الأشياء بذلك خصوصية، وتثير انتباه المتلقي إليها[56]. ويستشف من هذا الكلام حصر رسالة اللغة الشعرية في خرق نظام اللغة اليومية لاغير دون مساءلة النص وكيفية نمو الدلالة فيه، أي دون تحديد لعبته الإيقاعية، بشكل يبدو معه الشعر رقصا، وماعداه مشيا.

ليس الشعر خاليا من الإحالة، وإنما يحل فيه أفق الإنتظار التخيلي محل أفق الإنتظار المرجعي الكفيل بتفعيل التأويل الذي هو خاصية إبداعية لازمة لجنس الشعر، يميزه عن المرجع الواقعي، متيحا بذلك سياقا شعريا ذا زمن خاص، فينتقل القارئ بذلك، من الوحدة المعجمية ذات المعنى الحرفي، الى الوحدة المعجمية ذات المعنى التصويري، أي من الدلالة المرجعية إلى الدلالة التخيلية[57].

الحديث عن تعدد الوظائف جعل الشكلانيين يحددون سلمية لها داخل النص الشعري الواحد. في الوظيفة الإحالية تكون الوشيجة بين الدال والموضوع أضعف، فيكون للدال أهمية أقل. في الوظيفة التعبيرية على العكس، تكون هذه الوشيجة أقوى وأمتن، فيكون للدال استقلال أكبر[58]. قد يبيح هذا التعدد استجابة النص لرغبة القارئ أو المحلل غير المعني بإيقاع النص وتشاكله كما صنيع العمل المدرسي عادة، أو كما نجد عند النقد الإجتماعي أو الإيديولوجي أو التاريخي. لكن النص الشعري لايضيره ذلك في شيء، ولاينتقص تقسيمه الى وظائف من وحدته الدلالية الإيقاعية التي تظل، بمرور الزمن، سمته الفارقة صامدة أمام كل تأويل يفرضه تغير الظروف التاريخية. إن أفق الإنتظار التخيلي الذي يميز النص الشعري عن غيره يحتفظ للشعر بمعايير دائمة تظل هي هي رغم ما قد يصيب استراتيجية الإيقاع من تغير، هكذا كان ت.س. إيليوت يقول بوجود «ملمح مشترك في كل أدب» : وبأن الأدب الأوروبي، منذ هوميروس، «يوجد متزامنا، ويكون نظاما

55- عن صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص -عالم المعرفة - ع 164 - الكويت - غشت 1992- ص175.

56- نفسه. ن. ص.

57- ادريس بلمليح. المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، (سلسلة أطروحات ورسائل) - منشورات كلية الآداب/ الرباط- ط1- 1995- ص467.

58- ياكوبسون - قضايا الشعرية - م. س. ص.ص. 32-33.

تزامنيا»[59] ويتبنى هذا البحث طرح ت.س. إيليوت ويرى أن الخيط الرابط في القصيدة العربية منذ المهلهل إلى وليد خازندار هو الشعر ذاته.

لقد سبق لياكوبسون أن شبه «الوظيفة الشعرية» والتي نسميها هنا إيقاعا ليس إلا، بالزيت الذي لايمكن لوحده أن يكون وجبة، ولكنه في ذات الآن، ليس مجرد مكمل في وجبة من الوجبات، بل يغير الطعم والمذاق، بل ويمنح الأكلات اسمها كأن نقول «سمكة بالزيت» [60].

فكلما هيمنت «الوظيفة الشعرية» أي «الإيقاع» إذن، في نص ما، كنا أمام شعر. النص الشعري استتباعا لايتأسس إلا على أرضية نثرية، وإنما حجب «الإيقاع» فيه بروز المكونات اللغوية والتخيلية المتنافرة. من هنا السؤال : هل توجد سمات حاضرة في كل ما صنف ضمن الشعر، وغائبة في كل ما صنف ضمن النثر؟»[61].

يضمر هذا السؤال، فضلا عن كونه يفترض سمو الشعر على النثر، خطر الانزلاق نحو البحث عن خصائص الشعر بالنظر إلى شيء آخر غير الشعر، أي تحديد الشعر من خلل مايختلف فيه عن النثر، لابالنظر إليه كما هو. فمن أجل تحديد الشعر لانكتفي بتحديد ما يختلف فيه عن غيره (النثر) لأن الشعر والنثر يمتلكان خصائص كثيرة مشتركة لكونهما قطبي العملية الإبداعية جميعها. إلا أن التسمية التركيبية لـ قصيدة النثر» وميل معظم الدراسات الى اعتبارها أقرب إلى السرد، ثم طبيعة هذا البحث الذي يسعى إلى التأكيد على كون الشعر العربي واحدا (في تعدديته) في كل زمان، رغم ما قد يلحق استراتيجية الإيقاع من تغير، جعلنا نتوقف مليا عند هذه النقطة.

يفترض الفهم أعلاه أن لغة الشعر هي «اللغة العليا» التي تسمو على «اللغة اليومية» ولغة «النثر الفني» لذا فلغة الشاعر شاذة، ولغة الناثر عقلانية ومنطقية، وأن من هذا الشذوذ تأتي الشعرية، وأن وصف هذا الشذوذ هو رهان كل تحليل. ولقد سبق أن أشرنا إلى خطل مثل هذا الفهم الذي ينطلق من حكم قيمة قد لايسعف في الإنتهاء إلى نتائج ملموسة.

هكذا لايمكن القول إن الشعر هو ما تنتجه العاطفة الإنسانية إذا كانت في حالة شدة زائدة، أو أن اهتزاز النفس يجعل اللغة تهتز فينبثق الشعر من هذا الاهتزاز، لأن ذلك سيسقط في أحابيل قراءة مغرضة وخادعة تقرأ النص في ضوء نفسية الشاعر أو في ضوء الحقبة التاريخية. لامفر من الدنو من النص ومقاربته بكونه نسيجا لغويا وخطابا ذا دلالة، وإلا اكتفينا بتحديد «الوظيفة الإنتباهية» التي هي مجرد مكون بسيط من المكونات الشعرية المعقدة والمتشابكة للنص، والتي يتقاسمها الإنسان مع جميع الطيور الناطقة، إضافة إلى كونها الوظيفة اللفظية الأولى عند الطفل، وإلا اعتمدنا على تشاكل التعبير وحده

59- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، م.س. ص269.
60- ياكوبسون. قضايا الشعرية م. س. ص.19.
61- جان كوهن - بنية اللغة الشعرية- م. س. ص. 14.

دون تشاكل المحتوى لتحديد إيقاع النص، لأننا «مهما أعرنا الإهتمام إلى التعبير فإن المضمون يبقى قطب العملية التواصلية، وهذا لايحصل بواسطة تراكم الأصوات أو التعادلات النحوية إلا في محصور ولدى فئات معينة مثل بعض الأقوام البدائية أو في لغة الأطفال، أو لدى بعض التيارات الشعرية التجريبية» (62). ذلك أن الإنصراف إلى تتبع التعبير في غفلة عن المعنى والدلالة لايسعف في تمييز الشعر عن اللاشعر.

يؤكد طودوروف، بهذا الخصوص، استحالة تحديد شعرية النص من خلل إحساس الشاعر (القبل)، أو من خلل إحساس المتلقي (البعد)، وأننا من خلل النص ذاته استطعنا تحديد روح شاعره. إن الشاعر، إذن نتيجة النص، وليس العكس. كما أن القول بكون شعرية النص هي التي أثارت المتلقي لايفضي لنتيجة، إذ السؤال هو : كيف؟ هكذا يكون النص هو البؤرة التي يجب استنطاقها للاقتراب من مكوناتها الإيقاعية للقبض على المشترك الإيقاعي بين أشكال شعرية عدة؛ بين قصيدة النثر والأشكال السابقة عليها في الزمن، في ظل غياب القراءة النصية الواضحة : قراءات في النصوص التي تسمي نفسها «قصائد نثر» وفي النصوص المجاورة أو ذات القربى، وبالتالي غياب المقارنة الإيقاعية بين هذه وتلك، وطرح سؤال شعرية النص الشعري بوضوح وتقص، ما أورث قصيدة النثر الالتباس الاصطلاحي والإيقاعي. ذلك أن البحث عن خصائص شكلية لقصيدة النثر كان لازما أمام تعدد الأشكال وتنافرها، وتباينها، تيماتيا، طوبوغرافيا، طولا وقصرا... والتي تفترض كونها قصائد نثر.

إن السؤال الذي تغافلت عنه الدراسات الشعرية العربية حول قصيدة النثر هو ذاته السؤال الذي واجه الشعرية الغربية الحديثة : كيف نحدد قصيدة نثر من قصيدة غير نثرية؟ وبالتالي : ما الجامع بين هذه الأشكال التي ندرجها جميعا تحت نفس اليافطة : قصيدة النثر. ذلك أن النقد غالبا ما يبرر نوايا الشاعر ويسكت عن نوايا النص، فـ«عندما يعرض أي نص على دارسي قصيدة النثر فإنهم يفلحون عادة في تحليله بأنه قصيدة نثر، لو نعته المؤلف أو النقاد بأنه كذلك...» كما يلاحظ ريفاتير (63).

لقد ساعدت الثنائية الملتبسة شعر / نثر، التي أخضع البحث الأدبي نفسه لها على جعل مفهوم «القصيدة» واسعا حتى كادت «قصيدة النثر» تعني الأدب إطلاقا، ومن هنا غابت المقاربة الشعرية للنصوص وطغى هاجس المقارنة بين الشعر والنثر وتحديد علائقهما، أو ما يختلفان فيه، وتمييز الواحد منهما في ضوء الآخر - النقيض، فقرئ الشعر في ضوء النثر، والنثر في ضوء الشعر، واتسع مفهوم الشعر بشكل غير مسبوق وأتيح لكل كلام يجافي «النثر» قليلا أو كثيرا، أن ينتمي الى الشعر.

أفضى كل ذلك إلى التباس المصطلح وضبابية حدود الجنس ولا محدودية السمات

62- محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص - المركز الثقافي العربي - الدارالبيضاء - ط2- 1986- ص 27.

63- مايكل ريفاتير -دلائليات الشعر- ترجمة محمد معتصم- منشورات كلية الآداب الرباط -ط1. 1997. ص200.

الشكلية والإيقاعية لقصيدة النثر، وجعل الدراسات التي تناولتها تنتهي الى مجرد تأملات خارجية ترصد التيمات على حدة، أو الخصائص اللغوية على حدة، مغفلة معنى الشكل، وشكل المعنى. فالقول بالكثافة والإيجاز والمجانية وما يجاورها من أحكام، أو القول بكون قصيدة النثر، شكلا وصيرورة، تنهض على صراع المتناقضات (نثر/ شعر، حرية/ قيود، فوضى الهدم/ فنية البناء) لايقدم ولايؤخر، ذلك أن الشعر، تاريخيا، مؤسس على التناقضات والصراع، وأن المجانية والكثافة والإيجاز مصطلحات غامضة تفتقر إلى الدقة الإجرائية الكافية والصرامة العلمية الكفيلتين بطرح سؤال شعرية النص؛ وإلا فأين المجانية والكثافة والإيجاز في «القصيدة الومضة» التي تحدث وقعا إيقاعيا فوريا – لحظيا عند القارئ، والتي حددتها سوزان برنار نفسها، وميزتها عن «القصيدة المشكلنة» ذات السيرورة الإيقاعية، ولماذا اعتبرت برنار الشكلين معا، رغم ما بينهما من تباين، قصيدتي نثر؟.

غياب كل ذلك، وغياب تناول قصيدة النثر كشكل له ما للشكل الشعري عامة من مكونات وخصائص مع اختلاف في استراتيجية الإيقاع جعل القبض على شعرية هذه الأشكال المتنافرة واللانهائية التي تسمى قصائد نثر، مستحيلا، والحق أن سبب الاستحالة يعود، أصلا، إلى هذا التعدد والتشتت، وإلى قصور النقد عن إيجاد الرابط الإيقاعي، لا إلى طبيعة في قصيدة النثر.

الباب الثالث

قصيدة النثر... بحثا عن شكل

عتبة

آه منك ياقانون قصيدتي الصارم!

فاندر كارمن

أ- الإيقاع - القوة البادئة :

لن نعدم في التراث العربي إضاءات أجناسية لافتة متفرقة لم يكتب لها التبلور في إطار نظرية واضحة الأهداف والملامح. فسهل بن هارون على مايذكر الجاحظ، قال باستحالة أن يكون الشخص الواحد ذا لسان بليغ وشعر جيد في ذات الآن [1]. الإستحالة هنا تعني، ضمن ما تعنيه صعوبة أن يجمع الكاتب الواحد بين الحذق في الجنسين : الشعر والنثر، ذلك أن استقلالية الجنس الواحد منهما بشخصيته وفنيته وأساليبه يستلزم تخصص الكاتب في جنس دون الآخر، وحتى إن قال فيهما معا، جاء أحدهما أقوى من الآخر. ينطوي هذا الكلام على كبير أهمية كونه يمس نظرية الأنواع وإشكالية التلقي والأسلوبية والشعرية على نحو ما سنبين لا حقا، خاصة إذا علمنا أن سهلا يجعل البلاغة، أي الإجادة والإتقان هنا، شرطا في النثر والشعر معا، ويبعد عن دائرة اهتمامه الخطاب المهلهل غير المتقن [2]، شعرا كان أم نثرا، مايعني أن الهلهلة وغياب الاتقان يمحوان الفواصل بين الجنسين ليصيرا شيئا واحدا : كلاما غير جدير بالإنتماء لا إلى هذا ولا إلى ذاك.

وتحولت فكرة سهل بن هارون عند أبي القاسم الكلاعي إلى مثل : «ومنْ أمثالهم اثنان لايجتمعان، اللسان البليغ والشعر الجيد». والشعر والكتابة «شيئان يتنافران لتنافر طبائع أهلهما»[3].

ويبدو من الواضح أن المسألة رغم خطورتها النظرية ظلت حبيسة المثل والتعبير المسكوك، فهي تراوح مكانها حتى وإن أثيرت في أزمنة لاحقة. فالمرزوقي [4] يرد الخلاف بين الشعر والنثر إلى طبيعة في الفن لا إلى طبيعة في الفنان كما فعل سهل وهما في نهاية التحليل تعليلان لايقدمان ولايؤخران، ويظلان وجهين لعملة واحدة. ذلك أن الأمر يستدعي تحليل النصوص إيقاعيا وأسلوبيا. ويكتفي ابن خلدون بتكرار ماقاله سهل بن هارون، وإن كان قال بإمكانية الجمع بين كتابة الشعر الجيد والنثر الجيد في حالات أقل : «عدم القدرة على الإجادة في المنظوم والمنثور معا، إلا في الأقل»[5].

1- الجاحظ - البيان والتبيين، م.س. ص66. توضيحا لهذه النقطة نورد قولة الجاحظ «والخطباء كثير، والشعراء أكثر منهم، ومن يجمع الخطابة والشعر قليل».
2- مصطفى الجوزو- م.س. ص 213.
3- أبو القاسم الكلاعي - إحكام صنعة الكلام - تحقيق محمد رضوان الداية - بيروت- 1966- ص39.
4-المرزوقي - شرح ديوان الحماسة - نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون - القاهرة-1967 - ص.ص. 18- 19. يقول المرزوقي : « فلما اختلف المبنيان كما بينا، وكان المتولي لكل واحد منهما يختار أبعد الغايات لنفسه فيه، اختلفت فيهما الإصابتان، لتباين طرفيهما، وتفاوت قطريهما، وبعد على القرائح الجمع بينهما».
5- ابن خلدون المقدمة - م.س -ص 568.

وقد نعثر في المدونة النقدية العربية على اجتهادات لافتة تبدو للوهلة الأولى أكثر علمية وأشد تفصيلا، لكنها لا تختلف في النتيجة عما أوردناه أعلاه، في ظل غياب المقاربة الإيقاعية لنصوص من الجنسين معا، الشعر والنثر. يقول التوحيدي: «أحسن الكلام ما رق لفظه ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم» [6]. وهو عين مايشير إليه أبو سليمان المنطقي: «ومع هذا ففي النثر ظل النظم، ولولا ذلك ما خف ولاحلا، ولاطاب ولا تحلى. وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ماتميزت أشكاله ولاعذبت موارده ومصادره ولابحوره وطرائقه ولاائتلفت وصائله وعلائقه» [7].

تخطو القولتان معا نحو إضاءة عتمات النص الأدبي، واستجلاء مكوناته، لكنهما، رغم ما قد يستشف منهما من عمق، تقفان دون ملامسة سؤال الجنس وكينونة النص، مكتفيتين برصد مايطفو على جسد النص، ساكتتين عن الحدود المفترضة بين الشعر والنثر، تاركتين للنثر ظلا في الشعر، وللشعر ظلا في النثر، من غير تبيان لكيفية استواء الشعر شعرا، والنثر نثرا، رغم اشتمال هذا على ملامح من ذاك، والعكس، وواصفتين الشعر بالتركيب والحلاوة والنثر بالبساطة والوضوح والسهولة، وهي مصطلحات فضفاضة تزيد المسألة التباسا. ولعل انشغال النقد العربي القديم بمسألة الاعجاز القرآني كان حائلا دون مساءلة جنس النص.

تقوم الدلالة الشعرية في النص الشعري على مكونات لغوية تحيل على مرجعيات تتخلق منها الصورة الذهنية المناظرة للفظ. ويبدو للنظرة التجزيئية التي لاترى في النص كلا غير قابل للإنقسام أن قسما شعريا في النص استعان بآخر غير شعري لإنشاء الدلالة بشكل يفرض على المكونات غير الشعرية الملاءمة والإنسجام مع المكونات الشعرية حتى يصير النص كلا منسجما[8]، متناسقا، في حين أن القصيدة تتخلق عالما متشابكا تشكل لحمته العناصر الصوتية واللفظية والتركيبية والوزنية بطريقة آنية (Synchronique) غير قابلة للانفراط أو العزل، لأنها تصدر عن الشاعر كاملة البناء، متشابكة العناصر وذات معنى؛ وعلى القارئ استقبال النص كعالم منسجم متشاكل كما صدر عن مبدعه. يقول تولستوي، «لو شئت أن أقول في كلمات كل ما كان علي أن أعبر عنه بالرواية، فسأكون مضطرا لكتابة رواية مشابهة للتي سبق لي أن كتبتها»[9].

يستحيل الحديث في النص الشعري عن زوائد نثرية تقتضي شعرية النص إزالتها: السرد - الدراما - الديداكتيك-الخطابة... كما يستحيل الحديث عن نص مزيج من النثر والشعر معا، أو القول إن الشعر في نص هو كل ما ليس نثرا فيه، إذ لا يمكن الحديث، أصلا، عن نص شعري إذا شاب النص مايخل بإيقاعه الشعري. فالقصيدة تكون قصيدة بكل

6- التوحيدي - الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، الجزء الثاني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص 145.
7- التوحيدي - المقابسات - تحقيق محمد توفيق حسين - مطبعة الإرشاد - بغداد 1970- ص239.
8 - محمد مصطفى بدوي - كولردج - نوابغ الفكر الغربي (15)- ط2- دار المعارف- القاهرة - ص148.
9- يوري لوتمان - م.س -ص39.

مكوناتها الصغير والكبير. ففي اللغة «يوجد حقا كل مايوجد في الشعر باستثناء الشعر نفسه. كما يلخص توماشفسكي[10].

هكذا تغدو اللغة الإنفعالية، في النص الشعري، بكل تجلياتها من تعجب واستغاثة وندبة، وأسماء أفعال، ونبر وتنغيم، وحروف علة. أو الوظيفة الإقناعية بكل تجلياتها من ندبة واستغاثة ونداء وأمر، جزءا عضويا من النص يستحيل عزله عن تشاكله الإيقاعي، وبالتالي، يستحيل النظر إليهما (الإقناعية والإنفعالية) كما لو أضيفتا إلى النص لتأكيد الإقناع أو الإنفعال، فيكون الشعر وفق ذلك، ذا مكونات زائدة على النثر، كما يرى الأستاذ محمد مفتاح، تمثيلا [11]. فعدم الإنتباه إلى الفرق الوظيفي الموجود بين اللغتين، الشعرية والإنفعالية، هو مايفرز المطابقة بينهما؛ ذلك أن الشعر قد ينهض، أحيانا على أعمدة اللغة الإنفعالية ومفاهيمها لكن لأغراضه هو، لا لأغراض اللغة الانفعالية، كما يرى رومان ياكوبسون الذي يرفض اجتهادات كرامون (Grammont) و آخرين حول الدلالة الذاتية (onomatopie)، وكذا حول البحث عن علاقة الأصوات بالصور أو بالأفكار قصد معننة الأبنية الصائتة، فالبناء الصوتي (phonique) صورة صائتة، وهذه الأخيرة لا تنهض دائما على اللغة الإنفعالية[12].

يرى فاليري أن الموضوعات الصالحة للنثر هي التي لاتحتاج ولا تقبل الغناء : تاريخ – حكاية – أخلاقيات –فلسفة... أي كل الموضوعات التي تسعى للإقناع [13]، ويرى هنري بريمون وجوب إقصاء العناصر «السردية» من النص، وكل ما تبقى حينئذ، يكون هو الشعر : الدراما– التلقين– الخطابة – التحليل...[14]. ويشترط مالارميه إبعاد الوظائف الأساسية للغة اليومية من «اللغة الشعرية» : تلقين – حكي – وصف : [15] (enseigner- raconter- décrire). إن القول بوجود موضوعات تنقال من غير وضعها في نشيد يستدعي سؤالا : هل هناك موضوعات لايمكن قولها شعرا؟. يلف الإيقاع الشعري أي مكون لغوي وأي موضوع (تيمة) فيصيره شعرا. وتستدعي ملاحظة بريمون سؤالا : إذا حذفنا كل تلك العناصر من النص فما الذي يتبقى ؟ وتفرض ملاحظة مالارميه النظر في الشعر الإنساني كاملا، والعربي، خاصة، وهو ما يهمنا هنا، للتأكد من خلوه من «الوظائف الأساسية» للغة اليومية.

تفترض هذه الطروحات وجود «شعر صاف» مؤلف بالكامل من عناصر محض شعرية ، لا تدخل غيره من أنواع النثر أو الكلام اليومي، أي عناصر «حساسة» تفوق قيمة عناصر اللغة العادية «غير الحساسة». إن مرور الشعر من خلل اللغة، ضرورة، وانتفاء إمكانية اعتبار أي لغة، مهما أوتيت من قوة لفظية، شعرا، يجعل الشعر هو الحصة

10- محمد فتوح أحمد، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، دار المعارف، 1995، ص40.
11- محمد مفتاح في سيمياء الشعر القديم – دراسة نظرية و تطبيقية – دار الثقافة – الدار البيضاء – ط1/1982– ص .ص 54-55.
12- إيخنباوم – عن نصوص الشكلانيين الروس – م.س ص57.
13- دومينيك كومب، م.س، ص24.
14- نفسه ن.ص.
15- نفسه. ن. ص.

الغائبة التي على المتلقي الذكي إدراكها بتحويل الصور اللفظية إلى صور ذهنية لتنبثق بذلك الدلالة الشعرية.

تملك القوة الشعرية الهاجعة في الدلالة الشعرية إمكانية لفت الإنتباه إلى اللعبة الإيقاعية في النص على نحو يجعل المكونات اللفظية للنص مجرد علامات وإشارات ومسالك. ولأن المسألة مسألة دلالة لامسألة جمالية لفظية أو موازنات صوتية، فإن اقحام نص جميل في آخر جميل أو أجمل لا يمنح شعرا. يرى Alain أن النثر الفني ليس شعرا وهو يرفض أن يكون شعرا لأنه نثر فني، وكل محاولة لوضع هذا النثر الفني في بنية شعرية تفضي لشكل جديد غير الذي انطلقنا منه فلا نحن أبقينا على النثر الفني، ولا نحن ظفرنا بالشعر [16].

نعثر في الكتابات النقدية العربية التي واكبت ظهور الأشكال الجديدة عند مطلع القرن الماضي على موقف شبيه لم يلتفت إليه في زحمة التبشير بمكاسب النهضة وإنجازات «المعاصرة» و«التحديث» واستيلاد الأشكال. فالأب لويس شيخو يرى في نص لأمين الريحاني مجرد طنطنة ألفاظ وشقشقة لسان، نافيا أن يكون شعرا، أو نثرا حتى ،بل هو خال من كل دلالة [17].

تلتقي ملاحظتا Alain والأب لويس شيخو حول كون النص ينطلق، منذ البدء، إما نثرا أو شعرا وهو لايكون أبدا، مزيجا منهما. ولقد سبق لهذا البحث في بابه الأول أن توقف عند رغبة رواد الشعر المنثور والنثر الشعري عند مطلع القرن، في تطعيم الشعر بالنثر فجاء كلامهم نشازا لا هو بالشعر الجيد، ولا بالنثر الجيد. يتشكل النص وفق هذا الافتراض رغم أنف صاحبه، ولنا في لوتريامون خير مثال : لماذا أراد لوتريامون أن يكتب رواية قصيرة من ثلاثين صفحة فكتب أغاني مالدورور؟ تثير برنار هذه المسألة تحت عنوان « أغاني مالدورور رواية أم قصيدة نثر؟». أراد مالدورور أن يكتب رواية خالصة حيث تزول كل الإكراهات والمشابهات والملاحظات...» وتنتهي إلى القول بكون الأغاني شعرا لارواية ضدا على رغبة مالدورور - لوتريامون. ولنا أن نتأمل ماتطرحه كثير من الكتابات الإبداعية العربية الحديثة التي توضع، عادة في خانة النصوص أو الكتابة، هكذا إطلاقا، من قلق أجناسي ظل الخوض فيه بجدية أو ضح مؤجلا[18].

يدفعنا ما سبق إلى الحديث عن «القوة البادئة»، كما يسميها كولردج[19]، وهي العقدة الإيقاعية التي تنسجها الروح (حسب تعبير مالارميه)، فتمنح النص هويته الأجناسية، فيأتي إما شعرا أو نثرا (في تعدديتهما). ونعثر في التراث العربي على إشارات لافتة إلى هذه القوة التي يفرضها كون الكاتب، شاعرا كان أو ناثرا، يملك تصورا قبليا بدئيا عما يريد كتابته. يشرح أبو حيان التوحيدي كيف يكون إنشاء النص الجديد من أولة

16- ميشونيك نقد الإيقاع - م.س- ص441.
17- لويس شيخو - تاريخ الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين. م.س. ص 42.
18- سوزان برنار. م.س- ص 224.
19- نورثروب فراي - تشريح النقد - ترجمة محمد عصفور - منشورات الجامعة الأردنية 1991- ص316.

ممكنا ومستساغا، وكيف يستحيل ترقيع نص قديم، حيث يعتبر محاولة استكمال أركان النص من طرف كاتب أخر غير صاحبه نوعا من الرجم بالغيب، ومهمة دونها خرط القتاد. يقول : «يحتاج (أي الكاتب) إلى تدبير قد فات أوله من جهة صاحبه الأول، ومن كان أولى به، وكان كالأب له، وذلك شبيه بعلم الغيب، وقل من ينفذ في حجب الغيب مع العوائق التي دونه، وليس كذلك إذا اخترع هو كلاما، وابتدأ فعلا، واقتضب حالا، يستقل حينئذ بنفسه ولا تحتاج فيه إلى شيء كان من غيره.. ولم يكن هذا حاله في كلام معروض عليه لم يهجس قط في نفسه ولا أعد له شيئا من فكره، فقد يعجزه مالم يتأهب له ولم يرض نفسه عليه. وفي الجملة كل مبتدئ شيئا فقوة البدء فيه تفضي به إلى غاية ذلك الشيء، وكل متعقب أمرا قد بدأ به غيره فإنه بتعقيبه يفضي إلى حد ما بدأ به في تعقيبه ويصير ذلك مبدأ له، ثم تنقطع المشاكلة بين المبتدئ والمتعقب..»[20]. ويدافع لوتمان في «بنية النص الفني» عن فكرة شبيهة فهو يرى أن تحويل نص شعري إلى نثر أعقد بكثير وأصعب، مقارنة مع تحويل نص نثري إلى شعر [21]. ورغم ما قد يبدو من اختلاف بين القولتين فإن المشترك بينهما يبقى واضحا : ولادة النص الأدبي بخصائصه الأجناسية.

تنهض القصيدة الشعرية على دعائم نثرية، وينهض النثر على دعائم شعرية. يكون النثر في تلك أرضية لإقامة جسر الشعر، ويكون الشعر في هذا أرضية لإقامة جسر النثر. فالجسر الشعري، كما تنقل دومينيك كومب عن [22] R. chanpigny لايبنى إلا فوق أرضية نثرية. فقد تصادفنا في النص مقومات وركائز نثرية : مقاطع سردية – وصف – كلام – تحليلات.. لكن ذلك كله ليس متضاما بشكل قد يكون به نثرا : سردا – وصفا – مناجاة – حوارا- تحليلا... وترى كومب أن الحديث عن «الرواية الشعرية» و«الرواية البوليسية» و«الرواية التاريخية» و«رواية المغامرة»... لاينتقص من روائية تلك الروايات، لأن النعوت هنا (الشعرية – البوليسية – التاريخية – المغامرة..) مجرد مرجعيات، ولاتمس في شيء خصوصية الرواية كجنس [23].

أو كلما زعزعت المكونات السردية عن أماكنها قليلا أو كثيرا تحدثنا عن شعر، أو عن نثر شعري؟ إن الذين يتحدثون ويدافعون عن «الرواية الشعرية» كما يرى Dufrenne يضعون نقاشهم في صلب نظرية الأجناس، إذ إن بنية الرواية سرعان ما تبدو متعارضة مع قوانين الوصف والسرد الصارمة، فقليل من التحوير يكفي لتتحول نظرة الروائي إلى نظرة شعرية. يكفي القضاء علي العقدة الروائية (Intrigue) لنحصل على فانتازيا شعرية لن تكون مختلفة في شيء عن السرد أو الوصف الشعريين [24].

لقد رأى كولردج، من قبل، تنويرا لهذه الفكرة، أن الإصحاح الأول من سفر «إشعيا» في الكتاب المقدس، شعر بالمعنى الأكبر للفظة شعر. لكن رغم ذلك فغاية النبي المباشرة

20- التوحيدي، المقابسات، تحقيق حسن السندوبي، ط١، القاهرة، 1929، ص ص 153-154
21- لوتمان – م. س. ص 162.
22- دومينيك كومب م.س- ص25
23- نفسه. ص. 139
24- نفسه. ص. 141.

هي الحقيقة الدينية وليس اللذة الشعرية، والقول بعكس ذلك حمق [25]. تثير ملاحظة كولردج مسألة النص الديني عامة واللغز الأجناسي الذي شكله في كل اللغات والديانات، وهو مالخصه نور ثروب فراي ب«القانون الأكبر» عنوان أحد أهمّ كتبه. لكن يهمنا من ملاحظة كولردج أن هناك شعرا بالمعنى الأكبر للفظة شعر، وهو نفس ماذهب إليه الباقلاني، قديما، متحدثا عن نوعين من الشعر رادا تهمة الشعر عن القرآن: الشعر إطلاقا أي الكلام المصنوع المنظوم، والشعر خصوصا أي الكلام المقيد بالوزن، وهو ما أشرنا إليه أعلاه، بزحزحة المكونات السردية عن أماكنها، قليلا أو كثيرا. وهذا مافعلته كل الكتابات ذات النفس الديني كما في المزامير الإنجيلية وعند كتاب يستلهمون الأسلوب التوراتي كأوسيان أوكلوديل، حيث يلجأ إلى بتر المقاطع والتشديد عليها حتى لتبدو كشطري بيت الشعر، وتشحن الجمل بالتوريات والموازنات الصوتية فيفرض كل ذلك تلقي النص تلقيا مغايرا أقرب ما يكون إلى تلقي النص التوراتي أو القرآني... [26] تضيق المسافة في مثل هذه الكتابات بين الشعر والنثر، ولكنها تظل موجودة، إذ يصعب التمييز بوضوح وثقة بين الجنسين. ويبدو أن كل كلام ذي نفس ديني غيبي يستبطن فكرة الموت والبعث والحساب يأتي على هذا المنوال، ولنا في الدعاء خير مثال حيث تسود بلاغة الإرداف أي تضام الجمل القصيرة من غير أدوات عطف، وتبرز الاصداء اللفظية بشكل جلي، ويسود التكرار [27]. لقد توقفنا قليلا في الباب الأول عند مساءلة الأسلوب القرآني وما أوجده من قلق للشعرية العربية القديمة، وحسبنا هنا أن نشير وفق ما يقتضيه المقام، إلى أن أحمد بن فارس إشترط تعدد أبيات الشعر حتى لايكون ماجاء في القرآن والحديث من كلام موزون شعرا، كما اشترط الباقلاني النية في كتابة الشعر، وإلا كان الناس كلهم شعراء... [28] أثرنا مسألة الكتابات ذات النفس اللاهوتي حتى ننير أكثر ميل جميع الشعريات إلى اعتبار هذه الكتابات شعرا أو أقرب إلى الشعر، ولنا في الكتابات التي تستلهم التصوف، في الشعر العربي الحديث، خير مثال.

يتحدث إدوار الخراط تأكيدا لتفشي هذا الطرح في الاجتهاد الاجناسي العربي الحديث عن انهيار مقولة الزمن في قصة الحساسية الجديدة، بحيث غدا الزمن مطبوعا بالاختلاط والتداخل واللاتحديد، وتم استخدام تقنيات جديدة منها الحوار الداخلي (النجوى الداخلية) وتيار الشعور وتم الاستغناء عن الحبكة في حين تم توظيف عناصر الحلم والفانتازيا والخيال، أي إن الواقع الداخلي غدا مماثلا من حيث الأهمية للواقع الخارجي. ثم إن قصة الحساسية الجديدة حطمت سياق اللغة التقليدية الرصينة، وفجرت اللغة ومنحتها مزيدا من الحيوية والمرونة [29] الخ... قد يكون هذا رصدا دقيقا رائعا لقصة الحساسية الجديدةو، ولما قد أوجدته من تقنيات ولغات، لكنه لن يكون أبدا كافيا لجعلنا

25- محمد مصطفى بدوي - كولردج -سلسلة نوابغ الفكر الغربي (15) - دار المعارف- القاهرة. ط 2 /1988- ص151.

26- رينيه ويليك وأو ستن وارين - نظرية الادب -م. س- ص. ص. 171-172.

27- نور ثروب فراي. م. س. ص 387.

28- ابن فارس - الصاحبي في فقه اللغة - تحقيق مصطفى شويمي- بيروت - 1964- ص43.

29- ادوار الخراط. الكتابة عبر النوعية -دار شرقيات - القاهرة - ط1 /1994- ص10.

نرى في هذه القصة شعرا. فما رصده الخراط لايعدو أن يكون تغيرا ايقاعيا داخل نفس الجنس، جنس القصة القصيرة، بحيث يعكس فهم كهذا فهما خاصا للشعر باعتباره بعثرة لغوية وتشويشا على اللغة والأساليب السائدة حتى إن الشعر يبدو متحفا يحتفظ فيه بكل النصوص التي لاتفصح عن جنسها وهويتها بسهولة.

يفضي بنا هذا إلى النظر إلى الأسماء التي استولدتها الدراسات الأجناسية الحديثة نظرة ريبة وشك. فقد ألفنا اليوم تسميات من مثل : الرواية الشعرية، القصة /القصيدة، الكتابة عبر النوعية، النص المفتوح، الكتابة العابرة للأنواع... وهي مصطلحات تفترض احتضان النص الواحد للشعر والنثر معا، فيأخذ من السرد والشعر بلاغة، ومن المسرح الحوار والتشخيص، ومن الرسم المشاهد والفضاء، ومن السينما التصوير والتشخيص وإدارة الأحداث.. هنا يبرز السؤال الذي لاينبغي أن نمل من ترديده : هل من سبيل إلى تمييز قطعة نثرية من «قصيدة نثر» إذ الرهان هو التدليل على أن اجناسا أدبية ليس لها نفس التاريخ، أصبح لها نفس الحاضر ونفس المستقبل[30]. ليس فقط الشعر والرواية كجنسين شديدي التباعد، بل بين جنسين سرديين متقاربين هما القصة والرواية اللذان «لايتطوران في أدب معين، في نفس الوقت، ولابنفس الدرجة من القوة...» [31] رغم حضور السرد فيهما معا واشتراكهما في كثير من المكونات النصية.

فإذا كان النثر والشعر يتعارضان مع الكلام العادي لسنيا وبلاغيا، فإن تعدد أنواع النثر، وتعدد أنواع الشعر يجعل من المطلوب معرفة ما تلتقي فيه أنواع النثر، وماتلتقي فيه أنواع الشعر، قبل مقارنة هذين، الشعر والنثر، مع الكلام العادي.

ويزيد المسألة تعقيدا أن التصنيفات الشائعة تفترض استحالة خلو النص، أي النص المكتوب، من النثر، لكنه قد يكون خلوا من الشعر، في حين أن التحليل العلمي يفترض عدم وجود النثر بالضرورة في نص خال من الشعر، وهذا ما وصم الرواية، تاريخيا، بالهجانة، ووصم الشعر بالنقاء والتوحد، وجعل الشعر بذلك جنسا أرقى. يقال، في التراث العربي، «ما أحسن هذه الرسالة لو كان فيها بيت من الشعر». ولايقال أبدا : «ما أحسن هذا الشعر لو كان فيه شيء من النثر». ذلك أن «صورة المنظوم محفوظة، وصورة المنثور ضائعة» كما يرى أبو حيان التوحيدي [32].

وتمنحنا قصة السيد جوردان، في التراث الغربي، إمكانية استجلاء هذه المعضلة التي لا تفرق بين النثر والكلام وتراهما معا نقيضا للشعر الذي هو أكثر تماسكا وتلاحما، فالسيد جوردان كما يستنتج ميشونيك، على حق، أما معلمه فعلى باطل. فكل ما ليس شعرا، حسب فهم المعلم، فهو نثر. وكل ما ليس نثرا فهو شعر. فيغدو بذلك ممكنا إضافة شيء إلى النثر ليصير شعرا، أو حذف شيء من الشعر ليصير نثرا :

30- ميشونيك - نقد الإيقاع -م. س- ص90

31- إيخنباوم حول نظرية النثر - عن نصوص الشكلانيين الروس م. س. ص 112.

32- التوحيدي - الإمتاع والمؤانسة، م.س. ص 136. والقولة كاملة: «يقال: ما أحسن هذه الرسالة لو كان فيها بيت من الشعر. ولا يقال: ما أحسن هذا الشعر لو كان فيه شيء من النثر، لأن صورة المنظوم محفوظة، وصورة المنثور ضائعة».

الشعر = النثر + أ + ب + ج

النثر = الشعر - أ + ب + ج

بلاغيا، ينتج السيد جوردان نثرا فنيا دون علم منه. لسنيا، السيد جوردان لا ينتج نثرا فنيا، إنه يتكلم. الخطاب المتكلم مغاير للمكتوب، فهو يختلف تماما عن الشعر النظم، النثر، والخطابة، فونولوجيا، مورفولوجيا، وتركيبيا. والمكتوب شيء آخر غير المنقول من الشفوية إلى الكتابة. ليس صدفة إن كان التقليد الفرنسي يمزج بين النثر والخطاب المتكلم، في حين لايفعل التقليد الأنجليزي ذلك، لأن الشعرية الأنجليزية تثير العلاقة بين الشعر والمتكلّم بناء على التمييز بين النثر والمتكلّم. من هنا تستمر قضية السيد جوردان في فرنسا، أي التعارض بين النثر والشعر، الذي يبعد الشعر عن المتكلم، لهذا يقول ت. س. إيليوت: «السيد جوردان لايتكلم نثرا، إنه فقط يتكلم» [33].

تستدعي قضية السيد جوردان إثارة مسألة النية أو القصدية (intentionalité)، وهي مسألة اعترضت كل الشعريات، فإذا كان المكتوب شيئا آخر مختلفا عن المنقول من الشفوية إلى الكتابة، فما الذي يضع الفنية في المكتوب مباشرة ويفرغ منها المنقول من الشفوية إلى الكتابة، رغم أنهما معا كتبا ليقرءا سرا أو جهرا؟

ينفي الجاحظ، في التراث العربي، تمثيلاً أن تكون الآيات الموزونة شعرا، ذلك أن كلام الناس وأحاديثهم ورسائلهم وخطبهم مليئة بكلمات وألفاظ موزونة مثل مستفعلن مستفعلن ومستفعلن مفاعلن ومستفلعن مفعولات، لكنها ليست شعرا لانعدام النية والقصد. وواضح أن هذا الاجتهاد إنما استدعته قضية الإعجاز القرآني ومسألة خلق القرآن، حيث سيغدو التأويل الممكن للآية «وما علمناه الشعر ومابنبغي له» (سورة يس الآية69) أنّ الرسول «لاينبغي له أن يبلغ عن ربه مالم يعلمه» [34].

في الشعرية الحديثة أثارت الشكلانية الروسية مسألة القصدية هذه، فقد حاول ياكوبسون رد الاختلاف بين اللغتين اليومية والشعرية إلى كون التباين، تباين الدفقات الصوتية، في الأولى تستدعيه الظروف، في حين أن التباين في اللغة الشعرية إرادي ومقصود. فاللغتان، إذن مختلفتان عكس ما يذهب اليه ياكوبنسكي الذي يرى اللغة الشعرية لغة الإنتظام، واللغة اليومية لغة التباين [35].

ب- وضعية المقامة :

نؤوب كدأبنا إلى التراث الأدبي العربي، لنتوقف قليلا عند المقامة كجنس أدبي استثمر مكتسبات النثر والشعر معا لتأسيس دلالته وإيقاعه الخاصين به كجنس مستقل.

33- ميشونيك - نقد الإيقاع -م. س-ص-405.

34- ابن رشيق - العمدة م. س.ص21.

35- إيخنباوم نظرية المنهج الشكلي- من نصوص الشكلانيين الروس- م.س. ص 57.

يصعب بناء على الفكرة التي يدافع عنها هذا البحث والمتمثلة في كون الدلالة هي ما يمنح النص هويته الأجناسية، التسليم بكون المقامة إطارا للنثر وللشعر معا كما كما يذهب إلى ذلك عبد الفتاح كيليطو الذي يقول باتحاد الجنسين، في القرن الرابع، بعد انفصال. فالكتاب الذين كانوا، حسب كيليطو، ينظمون ابياتا مصادفة، اقتربوا أكثر فأكثر من الشعر وابتعدوا عن بقية الأنواع النثرية، وغدا من شروط البلاغة الجمع بين الشعر والنثر بنجاح وتفوق. فما لمسناه عند المنطقي والتوحيدي وابن خلدون والكلاعي.. من صعوبة اجتماع الشعر والنثر في الشخص الواحد، ممكن بل غدا شرطا في المقامة [36].

هكذا يعيب الهمذاني على الجاحظ عدم كونه شاعرا: «البليغ من لم يقصر نظمه عن نثره، ولم يزر كلامه بشعره، فهل ترون للجاحظ شعرا رائعا؟ قلنا: لا»[37].

من هنا تتسع المقامة، حسب كيليطو، لتشكيلة الأنواع الأدبية السائرة، فقد ضمت إلى جانب الأغراض الشعرية التقليدية أنواعا مستحدثة كاللغز والمأدبة والمناظرة والموازنة. ومن هنا يكون ابن العميد والخوارزمي، والهمذاني نفسه، بما أنه كتب ديوان شعر كاملا، أمثلة لما يجب أن يكون عليه الكاتب الحق [38].

يكمن قصور هذا التفسير في كونه ينظر إلى المقامة كخليط من الأغراض والأساليب لا كجنس يستغل كل تلك الأغراض والأساليب لتشييد كينونته الأجناسية شأن كل جنس أدبي. إن بنية النص الأدبي (المقامة هنا) يجب البحث عنها في مكان آخر غير الوجه الظاهر للنص، ذلك أن الدلالة تبقى أقوى من كل هجانة قد تبدو كذلك. فالشعر في المقامة لم يستطع إخفاء النثر، ولااستطاع النثر فيها إخفاء الشعر، لكن المقامة، في نهاية الأمر، ليست نثرا ولا شعرا، بل مقامة لها بنيتها وإيقاعها كمقامة. فالتشكيلة التي ذكرها كيليطو إنما تشتغل وتتكاثف من أجل تأسيس إيقاع المقامة.

يقدم مصطفى ناصف تفسيرا مذهلا لهذه الهجانة التي يرصدها كيليطو. فالمقامة حسب ناصف تعبير عن أزمة وجد الشعر نفسه فيها: «الشعر في المقامة ضل الطريق» [39]، والضلال متمثل في كون المقامة إنما ظهرت لإعادة الاعتبار لموضوعات احتكرها الشعر طويلا وشذب ذيولها وقلص من قوة القص، فقربت الشعر، أو الموضوع الشعري من عوالم السجع الذي هو الأداء الملائم للإنتقام من الشعر وإعادة الاعتبار لحياة الوضاعة والمكر وأخلاق التجارة والمدينة. فمقامة بديع الزمان، في نهاية الأمر، هي سرد لمحتوى شعر امرئ القيس وبسط لما اختزله ذلك الشعر من قص ومنحه لقارئه شعرا لاقصة سردية [40].

هذا عين ما يشير إليه طه حسين لكن من غير وضع السؤال في مكانه اللائق. يقر طه حسين أن الملل دب إلى الشعر فوجد الناس متنفسا في النثر. فالشعر في نظره، يعجز

36- عبد الفتاح كيليطو - المقامات- م. س- ص. ص. 73-74.
37- نفسه. ص74.
38- نفسه. ن. ص.
39- مصطفى ناصف - محاورات مع النثر العربي - م.س.- ص. 214.
40- نفسه- ص. 182.

في لحظات زمنية معينة عن مواكبة الحياة الإنسانية فيفسح المجال للنثر، وهويرى بناء على ذلك، أن الأمم إنما تبدأ بالشعر وتنتهي بالنثر [41]. وقد تصادفنا نفس الفكرة عند لوتمان مع اختلاف في الطرح طبعا. فالنثر، حسب لوتمان، يزاحم الشعر في فترات زمنية معينة حتى إن لفظة أدب تنحصر فيه لوحده دون غيره، ناهضا في ذلك على شعر الفترة السابقة وعلى الكلام الدارج السائد، قبل أن يشرع النثر والشعر، من جديد، في الإنفصال عن بعضهما البعض. ويقر لوتمان كما طه حسين، بكون النثر، اللاحق في الظهور للشعر، وبكونه أكثر نضجا وجمالا ويسترعي شروطا أكثر نضجا [42].

لن نتوقف طويلا عند ملاحظتي طه حسين ويوري لوتمان، فمنطوق فكرتيهما هو مايهمنا هنا أولا وأخيرا: يغير الشعر، في منعطفات تاريخية معينة استراتيجيته الإيقاعية فيبدوا فاقدا لخاصياته الإيقاعية مستلسما للنثر.

ج- غواية الصوت:

لم يتوقف دارسو قصيدة النثر العربية عند حدود الحرية التي يسمح بها إيقاع النص الشعري. لأيقاع النص الشعري مساحة يتحرك فيها، وفيها يصرف إمكاناته، وفيها تبرز تجلياته، والحديث النقدي حول قصيدة النثر، وهو في معظمه هروب للأمام، لم يحترس من الفلتان الذي ينتظر النص ما أن يحّرج عن حدود هذه المساحة الإيقاعية الممنوحة[43]. إن انتقال القصيدة العربية الحديثة، في ظرف وجيز، من القصيدة الكلاسيكية إلى قصيدة التفعيلة إلى الشعر الحر إلى قصيدة النثر صاحبته دعوةٌ ملحاحٌ إلى الخروج من الرتابة والملل في غياب التفكير في إمكانية السقوط في اللاشعر: في النثر بكل أنواعه وفي السجع غالبا تحت إغراء التنظيم الصوتي البارز فيه.

يبدو السجع كتنظيم صوتي ودلالي صالحا لمقاربة قصيدة النثر العربية باعتباره نثرا مقفى وموقعا وذا تواز ملحوظ في الكلمات والمقاطع، لكنه رغم ذلك، يفتقر إلى الوزن، بمفهوميه العروضي والإيقاعي، هنا تكمن الأسئلة كلها: لماذا تعجز أصوات القوافي في كثير من الأحيان، عن تحويل نص إلى شعر؟ ولم تنشط الأصوات في نص ويبقى لاشعرا؟ ويبقى السؤال: ما الذي على شاعر قصيدة النثر الخضوع له وهو ينشئ قصيدته؟

إن اللعبة الإيقاعية التي أخفت ذلك القص العجيب، في قصيدة امرئ القيس، ومنعته من البروز، وجاءت المقامة لتعيد إليه الاعتبار؛ إن تلك اللعبة هي الشعر تحديدا، وهي التي يعجز المترجم عن نقلها من لغتها الأصل إلى لغة أخرى. من هنا نفهم لماذا انهار الإيقاع الشعري في المقامة رغم احتفاظ هذه الأخيرة بمدماك صوتي يماثل القافية قوة

41- طه حسين - من حديث الشعر والنثر. م. س- ص. 34.
42-لوتمان. عن: محمد فتوح أحمد «بنية القصيدة». م.س- ص. 46.
43- محمد العمري مسألة الإيقاع في الشعر الحديث م. س- ص 57.

وتكرارا وتنبيها. يرى الجاحظ بهذا الشأن أن السجع كفيل بحفظ وتثبيت الخطاب الذي قد يصير مآله النسيان بعد زوال الوزن والقافية [44].

ويستشف من كلام الجاحظ أن الوقفة الصوتية وتطابقها مع الوقفة المعنوية في النثر إنما تأتي لتقوية وتأكيد المعنى. في حين أن الخطاب الشعري لايحترم هذا التطابق ويعمد إلى إضعاف بنية الخطاب بتفتيته له. وما أصاب المقامة جراء تخليها عن لعبة الإيقاع الشعري مع بسطها للموضوع، هو السقوط في التشابه الجملي، والاستخدام المبالغ فيه للصور البلاغية، وهذا ماطبعها، كما يلاحظ كل من بلاشير وماسينو، بفقر التركيب ونقص التشاكل، فأكثرت من الدلالة والبلاغة لتعويض الرتابة، وهو ما أفضى إلى ما يسميه عبد الفتاح كيليطو «شعرية الكتابة المرموزة» التي تحول دون القبض عليها شبكة من الغريب والمجاز، لحفرها مسافة بين الدال والمدلول، حتى إن العملية تكاد تكون فكا للرموز، لاقراءة واستمتاعا[45]. ألم تسقط قصيدة النثر العربية في هذا المطب؟

إن تأكيد الحاجظ على كون السجع أداة لحفظ الخطاب من الضياع والنسيان يستدعي إعادة النظر في الوزن ومساءلته كملمح إيقاعي وكجزء من دلالة الخطاب وتناوله في انشباك مع القافية، والنظم الصوتي للنص لئلا تحصر وظيفته في ماحصرت فيه وظيفة القافية «ضمان عودة الصوت التي تمثل جوهر النظم»[46]. وفي ذلك إنقاذ لهما معا : الوزن والقافية. فالسجع يضمن نفس العودة وهو ليس نظما ولاشعرا، ولا يكفي فيه الإحساس بالتكرار الصوتي لضمان التعارض بين الشعر والنثر، كما يرى جان كوهن، وهو عين ما يذهب إليه إبراهيم أنيس الذي يحدد ماهية الشعر في انسجام المقاطع وتواليها، وكلما دربت الأذن وألفت تمييز هذا الإنسجام والتوالي صار لديها متوقعا[47].

ولايختلف اجتهاد أنيس وكوهن عن اجتهاد ياكوبسون بخصوص هذه النقطة. يرى ياكوبسون أن المكونات الصوتية والدلالية في اللغة الشعرية تحيل على نفسها أكثر ما تحيل على خارج ما. فتغدو بذلك الوشيجة بين الصوت والدلالة أكثر ظهورا وخصوصية، عكس اللغة غير الشعرية التي يحصل فيها التداعي الآلي لأنه مألوف ومدرك، فيموت شكل الكلمة بسرعة. هكذا تكون حسب ياكوبسون، اللغة غير الشعرية محافظة، واللغة الشعرية ثورية[48]. ولقد أشرنا في مكان آخر من هذا الفصل إلى انتقادات طودوروف للشكلانيين حول هذه النقطة وحسبنا الآن أن نشير إلى خطورة سقوط قصيدة النثر في السجع.

44- الجاحظ - البيان والتبيين م. س- ص.305.
45- كيليطو - المقامات م. س- ص 75.
46-جان كوهن، م.س. ص 212.
47- إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر، ط3، ص ص52-53
48 - تزفيتان طودوروف - نقد النقد - م. س- ص.28.

د - شعرية النص... الحصة الغائبة

إن الرهان عند تحليل نص شعري كما يوضح ميشونيك [49]، ليس هو لسانيات الإيقاع التي تقف عند حدود الكلمة أو الجملة، ولابلاغة الإيقاع التي لاتبرح حدود المحسن البلاغي في منأى عن نسيج النص، بل الرهان هو شعرية الإيقاع لأنها تضم في ذات الآن الإيقاعين : اللساني والبلاغي، وبذلك نرى إلى النص كعالم متشابك غير قابل للتجزئي، وننتقل من النظر إلى الكلمة والجملة إلى النص كجملة ممتدة للوقوف على الدلالة الشعرية. ذلك أن الشعرية مطالبة بالجمع بين مكتسبات البلاغة القديمة وإنجازات السيميائيات الحديثة قصد تفادي قصور اللسانيات وعجزها عن فهم النص الشعري. إن اللسانيات التي تنطلق من المعيار تعتبر كل زحزحة، ولو بسيطة، لهذا المعيار ملمحا شعريا، وهنا مكمن الخطورة [50]. إن الإنطلاق من الإيقاع كدال أكبر في النص الشعري يضع فكرة التوازي في مأزق، ذلك أن التوازي وحده لايصنع الشعر ولايمكن القبض على اشتغال الدلالة اعتمادا على التوازي فقط. ياكوبسون نفسه يعترف بقصور علم اللغة عن رصد الملامح الشعرية مثيرا ضرورة الاحتماء بنظرية الأدلة (السيميولوجيا) [51]، ولعل مأزق التوازي الأكبر يكمن في سؤال نيكولاريفي : كيف نميز بين التوازي الشعري والتوازي غير الشعري؟ فمن المؤكد، يقول ريفي، أن النظرية اللسانية في وضعيتها الحالية لاتقدم لنا أية وسيلة لتقويم هذه التعادلات» [52]. وكما يضع الإيقاع فكرة التوازي في مأزق، يضع فكرة الإنزياح في مأزق. كوهن نفسه يعترف بكون الإنزياح ملمحا مشتركا في الشعر والنثر معا، وأن الإنزياح ليس هو هدف الشعر، وإلا فقدت القصيدة جدواها بفقدانها لخاصية التواصل. يقول : «فالحدود بين قطعة من النثر الروائي لشاطوبريان مثلا، وماصنف ضمن القصيدة النثرية ملتبسة جدا (....) وزيادة على ذلك. فإن الإنزياح في المستوى الدلالي لايكون تاما أبدا. وليست هناك فيما يبدو قصيدة شعرية مائة في المائة. وهناك على الدوام بعض التعسف في تصنيف نصوص قوية الأسلوب ضمن القصيدة المنثورة أو النثر الأدبي، إذ يستعمل الجنسان أنماطا من الانزياح واحدة لايقوم الفرق بينهما إلا على كثرتها، أي على متغير دائم ومستمر عمليا..» [53].

تسقط افتراضات القائلين بانتفاء الأجناس الأدبية وسيادة الكتابة في مطب مقارنة هذه الأخيرة بالرواية والقصة، وليس أبدا بالشعر، في حين أن هذا هو المطلوب : التدليل على كون «الكتابة» ذات إيقاع شعري. وهذا هو النقص الكبير في أطروحة سوزان برنار الضخمة إذ يلاحظ ميل واضح إلى اعتبار كل كتابة مختلفة عن السائد الشعري والسائد النثري معا قصيدة نثر، مغفلة بذلك التحليل الذي يتكفل وحده بإقامة الدليل على نوايا

49- ميشونيك نقد الإيقاع -م. س- ص176.
50- انظر تقديم ميشونيك للترجمة الفرنسية لكتاب «بنية النص الفني» ليوري لوتمان -م. س- ص11.
51- ياكوبسون - قضايا الشعرية -م.س- ص.78.
52- Nicolas Ruwet- Langue, musique, et poésie. Ed. du Seuil. Paris. 1972-p217.
53- جان كوهن - بنية اللغة الشعرية - م.س-ص23.

التنظير، وورث منها النقد العربي الحديث، في جزء كبير منه، هذا الفهم خاصة مع مجلة «شعر» التي ساهمت بشكل كبير في اتساع مفهوم «قصيدة النثر».

نستدل على لاعلمية المقارنة تلك، بفكرة الزمن اللاخطي المتعرج الذي غدا يطبع النصوص السردية العربية الحديثة وخول لها الإنتماء إلى السرد الشعري أو إلى قصيدة النثر أو إلى «الكتابة»: فسوزان برنار ترى في شعر رامبو اللاتناسق واللازمنية، ورفض الواقع، وهذا في نظرها، مايجعله شعرا. أما برتراند (Bertrand)، في نظر برنار دائما، فيكثف النص ويبئره حول المكونات المولدة حتى يقطع الطريق على النثر وميولاته الى التفاصيل، وهي ترى أن برتراند كتب من غير مثال ولاقواعد خالقا إيقاعه الخاص فاهتدى الى شكل مرن لكنه ليس أبدا فوضويا، بل ذي سيرورة منهاجية (Suivie méthodiquement) دون كشف، طبعا عن شعرية هذا الشكل [54].

يقف من وراء هذا الفهم اعتقاد سائد بأن الأحداث في الشعر لا تتقدم، وأن الشعر، في أصله يجافي التفاصيل والخطية والحكي، ولكن برنار وغيرها من الدارسين العرب الذين تلقفوا أطروحاتها، لايقيمون الدليل أبدا على هذا الافتراض. هذه مسألة مشتركة بين جميع الشعريات. ترى «جماعة البلاغة» لمدينة لييج في كتاب «بلاغة الشعر» أن زوال النظام معناه انتفاء الزمن، وأن انتفاء الزمن معناه حضور الإيقاع الشعري.[55] ردا على سوزان برنار التي تفسر شعرية الإشراقات باللا تناسق واللازمنية ورفض الواقع، وهما وجهان لذات العملة في غياب تحليل علمي للمكونات النصية الصوتية والدلالية. بدا الشعر، في مسيرته الطويلة، كخطاب يقف أكثر من اللازم عند صفات الأشياء باعتبارها كذلك، بعيدا عن التفسير والإخبار فبدا الزمن فيه متحلزنا ومتلولبا عكس زمن النثر ذي الطابع الخطي. هكذا سهل على كثير من الدراسات والتأملات الأجناسية الحديثة إلصاق صفة الشعرية بكل نص يتحلزن زمنه قليلا أو كثيرا، ويصير لحظيا بعد أن كان ذا سيرورة وتسلسل صوب خاتمة ونتيجة ما. والحق أن هذه الدراسات والتأملات لاتقدم الدليل على غياب الخواتم والزمن الخطي ذي السيرورة في النصوص، كما لا تقيم الدليل على شعرية هذه النصوص التي تظل نصوصا سردية أولا وأخيرا. يرى ييف طاديي[56] أن ظهور (بروز) العناصر الرمزية والاستعارية في النص السردي رهين بزوال الأحداث الملموسة فيه، وأن التأمل في أحداث النص تحول الى تأمل في الصور، وينطوي هذا الكلام على مسألتين ملتبستين:

- افتراض أن الحكي الشعري (والشعر بالتالي) خال من الأحداث.
- اعتبار النص الشعري صورا.

نأخذ نصا ليحيى الطاهر عبد الله، وهو من رواد القصة / القصيدة حسب الخراط،

54- سوزان برنار. م. س. ص 60.
55- ميشونيك، نقد الإيقاع، م.س، ص 207.
56- ييف طاديي. م. س. ص8.

لنستدل على بعد المسافة بين القصة والقصيدة ولن نروم التحليل هنا. يقول يحيى الطاهر عبد الله في نص بعنوان «في الحلم يعشق الموتى» [57]:

«سمعت الصوت» (الجبل ياسارية الجبل) ورأيت :

طائرة العدو تطير، وتكرهني، دمرت بيتي بقنبلة ورمت قلبي بقنبلة ورمت قلب محبوبي بقنبلة – وكنت قد سمعت الصوت..

« لم يعد قلبي في بدني، فحملني ذلك على قطع الصحراء، لم يلمني أحد، ولم يبصق في وجهي أحد، ولم أسمع أية إهانة، ولم يرد اسمي على فم أي مخبر».

«بيدي، زرقاء من ورق – لكنها تطير، طائرتي، أنا الملاح الماهر صانع الصندوق والقارب، الروح الحية الهائمة بغير ظل. عدوي أرميه بقنبلة، والعاشق والعاشقة أرميهما بوردتين... «لا تفلت الخيط» أنت من صلبي لا تفلت الخيط».

ولنحاول إجراء مقارنة إيقاعية، ومن غير تحليل دائما، بين هذا النص ونص (زائر الصباح) من مجموعة «الحياة قرب الأكروبول» لسركون بولص[58] :

«يقترب العصفور من المنقلة التي تركتها في الباحة، مليئة برماد أبيض بعد مطرة البارحة، متطلعا الى جانبيه، مرة مرتين ثلاثا، حتى يعثر على نتفة لحم محروقة غطاها الرماد، بقيت من وليمة منسية تماما ويطير بها إلى الشجرة المتهالكة على بقايا السياج، ليختفي بين أوراقها القليلة».

لننتبه الى سقوط نص يحيى الطاهر عبد الله في السرد والخطية رغم جهده البين لتلافيهما، ولننتبه الى شعرية نص بولص رغم سرديته وخطيته اللتين قادتاه نحو الدلالة الشعرية. وليس همنا هنا توضيح كيف يختلف النصان وبناء على أي معطى نصي.

تبقى الفروقات، إذن واضحة وقائمة بين الشعري والسردي. فكما يشتغل التاريخ والمغامرة و... في تلك الروايات، يشتغل الشعر في هذه الرواية. قل نفس الشيء عن «رواية التكوين» و«رواية الفنان»، و«رواية التربية»، و«رواية الذكريات»، كما عن «الشعر الصافي» و «الشعر السردي» و«الشعر العقلي» و«الشعر الإنساني» حيث تبقى صفات الصفاء والسردية والعقلانية والإنسانية محض تنويعات على ذات الجنس ألصقت بالشعر لتحديد موضوعاته لا لتعيين كينونته أو للتدليل على تعددها، على نحو تبقى معه أرضية لازمة للجسر الشعري [59].

إن النوع يختلف عن النوع داخل الجنس الواحد (الشعر هنا) مع احتفاظ هذا الأخير بحدود تميزه كجنس وتبقي على اماراته، وهي امارات وحدود واهية تتطلب جهدا

57- عن الخراط. الكتابة عبر النوعية. م. س. ص.24.
58- سركون بولص – الحياة قرب الأكروبول – دار توبقال- الدارالبيضاء – ط1- 1988- ص38.
59- دومينيك كومب. م. س. ص 139. وانظر جابر عصفور، رواية السيرة الذاتية- الحياة (لندن). الملحق الأسبوعي (آفاق)- الإثنين 10 نونبر 1997.

مضاعفا من لدن القارئ حتى لا ينساق وراء الموضوع الشعري (التيمة) مغفلا الصياغة الشعرية للموضوع، إذ لايكفي الإلمام بلغة ما لتلقي شعرها تلقيا ذكيا. إن قارئا متمرسا لقصيدة الرثاء العربية أو الإنجليزية أشد مراسا من شاعر نقيض مهما يكن تمكنه من العربية أو الإنجليزية، إذ لابد لاستقبال القصيدة استقبالا شعريا من التوفر على «الشفرة الشعرية» كما يسميها روبرت شولز. بغض النظر عما قد يحدث من خلل في العملية التواصلية كأن يكون القارئ أضعف من النص، أو أن تكون المقاربة قاصرة، أو أن يكون النص ذاته خاليا من الشعر.

ثم إن قارئ الشعر حسب روبرت شولز، دائما، لابد أن يكون في ذات الآن قارئ نثر حتى يدرك الحدود الواهية بينهما وحتى لاتزل به قدمه نحو هذا أو ذاك فيغمط النص حقه وكينونته[60]. فإذا افتقد القارئ الشفرة الشعرية قعدت به همته عن استكمال أجواء اللعبة الشعرية. وتتعاظم هذه المعضلة وتتفاقم بسبب من تسارع وتيرة الأشكال، وتنابز النظريات بالألقاب، وتشجيع وسائل الاتصال لكل غث يدعي ماليس فيه، بحيث لايظهر شكل حتى تعقبه أشكال.

وليست «الشفرة الشعرية» سوى الاستعداد الفطري عند القارئ لتمييز الشعر من اللاشعر، مادام تلقي النص يتم بالوعي وباللاوعي. يقول ياكوبسون: « إن المتكلمين يستعملون نسقا معقدا من العلاقات النحوية المنسجمة مع لغتهم، حتى ولو كانوا عاجزين عن تجريد هذه العلاقات وتحديدها، الشيء الذي يبقى من مهام التحليل اللساني، وشأن قارئ السوناتة هو شأن مستمع الموسيقى يلتذ بالمقاطع، ولن يستطيع حتى ولو أحس بالترابط بين الرباعيات والثلاثيات أن يميز، دون تدريب سابق، كل العوامل الكامنة وراء هذه الهرمونية»[61]. يرد ياكوبسون هنا على المعترضين على تحليله (رفقة شتراوس) لقصيدة القطط لبودلير الذين يشكون في قدرة القارئ العادي على التمييز بين التوازي الشعري والتوازي غير الشعري، وهي نقطة أشرنا إليها من قبل، لكن يهمنا هنا، فقط التأكيد على توفر الجنس الأدبي على وسائله الخاصة للرؤية والفهم، أي على ما يميزه عن غيره. فالفنان وكذلك القارئ مجبران على رؤية الحقيقة بعيون الجنس الأدبي. من هنا كان مفهوم الجنس أشد خصوصية من مفهومي التيار والمدرسة، لأنه يتوفر باستمرار على واقع شكلي (Une réalité formelle)، فالجنس، في حقيقته دال على الأشكال الثابتة غير الفردية للخطاب[62]، كما يرى باختين.

لقد أشرنا في الفصل الأول من هذا الباب إلى كون مفهوم الشعر إنما يحصل بالتواضع والإتفاق، ذلك أن حدود الشعر في فترة معينة غير قابلة للاكتشاف والمعاينة، وقد وصفناها بالوهن أعلاه، فرغم إمكانية تحديد الأدوات النمطية لدى شعراء فترة ما، أو

60- شولز. عن اللغة والخطاب الأدبي - ترجمة سعيد الغانمي. م. س. ص 94 و115.
61- ياكبسون. قضايا الشعرية. م. س. ص91.
62- Tzvetan Todorov : MIKHAIL BAKHTINE, le principe dialogique, suivi de : Ecrits du cercle de Bakhtine. Seuil. 1981- P.125, 128.

مدرسة ما، فإننا لن نكون بذلك قد اكتشفنا حدود الشعر :«فالحد الذي يفصل الأثر الشعري عن كل ما ليس أثرا شعريا هو أقل استقرارا من الحدود الإدارية للصين»، حسب القولة المعروفة لياكوبسون [63].

إن كون شعرية النص الشعري لايصنعها الانزياح بالضرورة، بل تصنعها الدلالة الشعرية التي تسخر جميع الوظائف اللغوية، بما فيها الوظيفة الشعرية التي ليس لها أدنى تفوق على باقي الوظائف، يجعل من كل شعر رواية أو قصة بالقوة لابالفعل، ومن كل رواية أو قصة شعرا بالقوة لا بالفعل. هنا، تحديدا، تكمن الصعوبة؛ صعوبة القراءة والتحليل. فإذا كانت شعرية النص تحجب جميع الوظائف، اللغوية، وتحول دون بروزها، فما سمات الشعرية؟ ما الدرجة التي على الشعرية بلوغها حتى يستوي النص شعرا؟. إذا كنا نتفطن في غير الشعر إلى سيادة وظيفة ما، مادامت الوظيفة الشعرية ليست غائبة تماما عن النص الشعري؟ ومادامت باقي الوظائف ليست غائبة تماما عن النص الشعري؟ أو على الأقل، هل ننتبه إلى خفوت الوظيفة الشعرية؟ أين ينتهي غير الشعر ليبدأ الشعر ؟ والعكس؟ ثم : ما الوظائف اللغوية التي تسود كل نوع نثري على حدة؟ متى يشبع الشعر من (الإرتقاء) فيتوقف؟.

إن الاجتهاد الشكلاني رغم قوته وعلميته، يبقي على تفاضل واضح بين وظائف اللغة، مانحا الوظيفة الشعرية (التي من المفروض أن تكون هي الإيقاع) المكانة الأمثل. وكنا أثرنا في مكان آخر من هذا الباب مسألة صعوبة تحديد معيار منه ينطلق النص الشعري وعنه ينأى، إذ السؤال، في اعتقادنا، يجب أن يكون هو : ما هذا الذي يظل عالقا بالنص ويمنحه صفته الشعرية رغم تخليه عن كثير من مقومات الشعر المتعارف عليها والتي شكلت معيارا لزمن طويل؟. وبإمكان السؤال أن يبقي الإجابة في حيز النص ونظامه الإيقاعي، لا تعقب وظيفة شعرية حجبت وظائف أخرى، لأن من شأن ذلك أن يبقي على تفاوت وتراتبية في النص الواحد، وهو مايعكس نظرة تجزيئية تحول دون النظر الى النص الشعري كنص يحيل على بعضه وينمو عموديا أكثر مما ينمو أفقيا.

هكذا يبدو للباحث أن النظر إلى الشعر باعتباره لغة راقية نظرة لا تفضي لنتائج ملموسة، إذ النص الشعري دلالة مستقلة ومكتفية بذاتها ويجب النظر اليها باعتبارها كذلك، لاباعتبارها انزياحا عن معيار تم تحديده من زاوية اختلافية ليسهل المأمورية على كل من يدنو من النص الشعري مسائلا نظامه ونسيجه ولعبته الدلالية. يتساءل كوهن عن المعيار الذي، قياسا اليه، سنحدد درجة انزياح الشعر؟ أهو اللغة اليومية أم غيرها؟. وينتهي الى اعتبار النثر لغة طبيعية، والشعر لغة الفن، أي لغة مصنوعة. فيتعبر لذلك، النثر لغة شائعة، ويتخده معيارا تنزاح عنه القصيدة إلا أن كوهن يصطدم بكون النثر عملا مكتوبا، أي عملا ذا نسبة من الفنية والصنعة والجهد. ثم إن النثر أنواع، فإلى أي نوع سنقيس انزياح القصيدة؟ فيختار « الأسلوب العلمي»، ويعتبره قطبا من غير انزياح، في

63- ياكوبسون قضايا الشعرية م. س. ص10.

حين يصل الانزياح مداه في القطب الشعري، وبين القطبين تتموقع باقي أنواع اللغة المستعملة، ليس هذا مجال مساءلة مفهوم الانزياح عند كوهن، لكننا نطرح، تعزيزا لرؤيتنا، هذه الأسئلة، وليس همنا الإجابة عنها هنا :

- ماالذي يجعل خطابين متفاوتي الإنزياح شعرا؟

- لماذا تتفاوت درجة الانزياح بين أقسام النص الشعري الواحد؟

إن نبش السؤال الثاني يفضي إلى ملاحظة طودوروف حول الانزياح عند كوهن، ذلك أن جانبا واحدا فقط من الإنزياح يحذف اللغة، أما الجانب الآخر فلا يظهر إلا بايجاد معيار مغاير كما الخطاب العلمي في أطروحة كوهن. تبقى ملاحظة طودوروف ملاحظة مركزية، إذ يرى أن كوهن قرأ الشعر في ضوء ماليس شعرا، في حين أن المطلوب هو تحليل الشعر باعتباره كذلك [64]. إن أخطرما في نظرية الإنزياح أنها تنظر الى اللاشعر باعتباره ثابتا، والى الشعر باعتباره متحركاماينفك ينزاح عن معيار ثابت، والواقع أن هذا المعيار ليس مستقرا أبدا [65]، ناهيك عن أن كثيرا من النصوص العلمية أكثر فنية من بعض القصائد التي اعتبرت كذلك. ثم إن نظرية الإنزياح تكاد لاتميز بين الأشكال الشعرية المتجايلة وهي ترصد مظاهر الإنزياح عن المعيار، فالتجنيس والقافية اللذان يعرقلان الإختلاف الفونيمي بتنظيم أصوات النص وتقويتها، والنظم (الوزن والترصيع) الذي يخرق نظام الوقف (النقط والفواصل) عن طريق التضمين.. هذه المكونات لاتوجد بالضرورة في كل شكل شعري، بالمعنى الذي تثار به في كتاب كوهن، على الأقل. إن للشعر طريقته في ايصال الخطاب، والحديث عن العرقلة لم يتم إلا قياسا إلى خطاب آخر، فهل يمكننا القول : إن اللاشعر هو كل خطاب لايعرقل مسار الرسالة والخطاب؟

ينعت ميشونيك عمل كوهن بالتدجيل والسذاجة اللذين يبدوان من خلل العنوان ذاته «بنية» (Structure). ليست المسألة، حسب ميشونيك، مسألة تمييز الشعر من النثر، والعكس، إننا أمام النص (texte). تعول البنيوية على مفهوم الإنزياح، في حين أن تحليلا علميا يجب أن ينطلق من مفهوم النظام والنسق. كما أن ليست هناك، دائما حسب ميشونيك، فروقات دلالية بين شعر صوتي وشعر دلالي، فحتى قصيدة النثر لا تغفل الجانب الصوتي، وإن كانت استراتيجية الاشتغال مختلفة. ويلاحظ ميشونيك أخيرا، خطأ الاشتغال على الشعر عامة دون تحديد متن معين [66].

أوردنا ملاحظات ميشونيك لنقول إن كوهن انتهى الى النقطة التي كان من الضروري أن يبدأ منها، وهي التشابه اللافت بين شعراء كل اتجاه شعري، شكلا وأغراضا، لأن من شأن ذلك تناول قصيدة النثر الى جانب الشعر المنظوم، لا إقصاء قصيدة النثر عنوة،

64- طودوروف - نقد النقد م. س- 25.
65- محمد العمري. البنية الصوتية في الشعر م.س. ص.37.
66- ميشونيك، دفاعا عن الشعرية، م.س ص ص 48-49.

وبالتالي الرؤية الى الشعرية كلعبة إيقاعية دلالية مستقلة تنهض على الصوت والدلالة معا، مع بروز أكبر لهذا أو ذاك.

لنحاول قراءة هذا المقطع، وهو من قصيدة أدونيس «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» بمعزل عن سياقه من النص، ثم لنقرأه ثانية ضمن سياقه من النص:

«والعدو يطغى وهم يخسرون ويمدُّ وهمْ يجزرون، ويطول وهم يقصرون، إلى أن عادوا الى علم ناكس وصوت خافت، وانشغل كل ملك بسد فتوقه. وعندما يجد الجد ويطلب الأندلس عون الملك الصالح لاستخلاص إقليم الجزيرة وقد سقط في أيدي الأسبان، يكتفي بالأسى والتعزية ويقول بأن الحرب سجال، وفي سلامتكم الكفاية... ولم يزل العدو يواثبهم ويكافحهم ويغاديهم القتال ويراوحهم حتى أجهضهم عن أماكنهم وجفلهم عن مساكنهم، وأركبهم طبقا عن طبق، واستأصلهم بالقتل والأسر كيفما اتفق..»[67].

هذا النص خارج سياقه نص تاريخي بامتياز رغم لغته الشعرية التي لم تستطع منعه من أن يكون نصا تاريخيا، لكنه في سياقه من «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» جزء لايتجزأ من النص، والمستمع لأدونيس يقرأه مخفضا صوته بعد علو يدرك إلى أي حد تسهم الدلالة في خلق إيقاع النص الشعري وتنجح حيث يخفق الوزن بمعناه العروضي، خاصة أن في «خريطة تمتد الى أخره» التي تسبق المقطع وتعقبه تنجح نجاحا باهرا في لحم النص وتعضيد تشاكله العام.

رهان النص الشعري، إذن هو أن يكون شعرا بدلالته وإيقاعه لا بوزنه وبعروضه، فمهمة الشاعر كما يحدد ميشونيك، هي أن يكون قويا بإيقاعه أولا، وإن المأمول من النص الشعري هو أن نصل فيه إلى الإيقاع عن طريق الخطاب، وإلى الخطاب عن طريق الإيقاع؛ فالخطاب هو الإيقاع والإيقاع هو الخطاب: ليس الإيقاع عنصرا موازيا، داخليا، خبيئا بين الكلمات، لكنه الخطاب نفسه. فالإيقاع هو مجموع المكونات الصغرى والكبرى داخل الخطاب؛ من الكلمة والجملة حتى المقاطع السردية...[68] يقدم لنا. س إيليوت تفسيرا مذهلا لهذه المسألة، فلكي ينفرد القارئ أو المحلل، حسب إيليوت، بالدلالة الشعرية في نص ما، أي بإيقاعه، ولكي يصرف انتباهه عن كل ما ليس شعريا، فهو مطالب بالتشبه باللص الذكي الذي يحمل معه دوما قطعة من اللحم يلهي بها كلب الحراسة [69]. وكلب الحراسة، هنا، هو كل ما قد يشوش على انبثاق الإيقاع الشعري ويغير مجرى الدلالة الشعرية، كأن نفقد الصلة بالجو العام لشعرية النص، وننساق وراء المرجع الذي قد تحيل عليه المقاطع السردية والمكونات، التي إذا نظرنا إليها معزولة، بدت غير شعرية، أو كأن ننساق وراء الحياة الشخصية للشاعر ونفسيته أو أحوال مجتمعه و.... وهو عين ما انتبه إليه الشكلانيون وهم ينتقدون النقدين السوسيولوجي والنفسي السابقين عليهم

67- أدونيس- مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف، ضمن مجموعة «هذا هو اسمي» دار الآداب، 1988، ص ص9-23

68- ميشونيك، نقد الإيقاع، م.س. ص ص 215- 216.

69- ت. س. إليوت- فائدة الشعر وفائدة النقد - ترجمة: نور يوسف عوض - دار القلم - بيروت - ط1 1982 - ص 144.

في الزمن ناعتين صنيعهما بالشرطة التي بدل القبض على اللص، تقبض على المارة وتحجز أثاث البيت...[70].

تزداد المسألة استغلاقا إذا نحن علمنا أن الشعرية ليست جزءا لايتجزء من اللسانيات، كما أسلفنا، حيث تحضن شعرية الإيقاع لسانيات الإيقاع، وبلاغة الإيقاع. إن رهان النص الشعري هو الإقامة بين الخطاب كنسيج لغوي -دلالي، والمرجع كمرجع تيمي - دلالي. ولأن النص الشعري من الكثافة والتعدد التشاكليين حتى إن الرسالة الشعرية تأتي موازية لزمن إرسالها، فتكون، بذلك العلاقة بين الرسالة وزمن الإرسال علاقة مساواة ومطابقة، فيتخذ الدال الشعري صبغة عمودية، والقافية نفسها أهم ملمح يؤكد هذا التعدد والكثافة ويؤكد هذا التوازي الزمني، وهذه المساواة، والمطابقة فهي، إذ تنهض عليها سطرية الدال، تضمن في ذات الآن، الصبغة العمودية للنص الشعري..»[71].

هنا ينبثق المرجع والإحالة كقضية أساس في قراءة النص الشعري وتحليله، وفي تحديد كل من جنس النثر، وجنس الشعر، فكيف نقبض على تشاكل النص وانسجامه الإيقاعي، صوتيا ودلاليا، دون الانزلاق نحو مرجع لايمكن إلغاء دوره القوي في تعضيد النص ونسج خيوطه؟ كيف يمكن تفادي نواقص القراءة المرجعية التي تجزئ النص وفق ما يرتئيه الخارج النصي، فيفقد بذلك تشاكله وانسجامه «فتكون النتيجة (...) هي مطابقة النص للواقع. ولكن المطابقة الحقيقة إنما هي بين الوحدات المعجمية التي تفكك إليها الرسالة، بين الواقع الموجود خارجهما معا»[72].

تصبح مسألة الإحالة هذه أكثر إحالة ببروز الأشكال الشعرية الحديثة وماصاحبها من صور خطية للكلمات، وتوزيع كالغيرافي، وما قد يتركه ذلك من انطباعات بصرية تجعل التحليل الدلالي التشاكلي للنص أكثر من ضروري،. وتصبح مسألة الدلالة أقوى حضورا، وينبغي بالتالي، استثمارها لتأكيد تشاكل النص لا صرف النظر عنه. فالكثير من الكلام الذي ينشر، عربيا، تحت يافطة «قصيدة النثر» يأتي لعبا طباعيا في العمق، لأنه في الواقع يكرس التقطيع الى أسطرشعرية ليس استنادا إلى هندسة إيقاعية معينة مضبوطة، أو بإيعاز من بنية إيقاعية تهندس الانتقال من سطر إلى سطر وفق تنغيم شعري ملموس، ذلك أن إيقاع النص الشعري أقوى وأبقى من كل لعبة إخراجية، ففي الشعر تكون حركية الجسد في اتصال تام مع حركية اللغة. يقول توماتيس «أن تقرأ معناه أن تلعب بجسمك»[73]. كما أن عمليتي الإلقاء والسمع متزامنتان مترابطتان، يقول سبير (Spire): «أن نسمع يعني أن نلقي أيضا» [74]. واتصال حركية الجسد بحركية اللغة،

70- إيخنباوم نظرية المنهج الشكلي، ضمن «نصوص الشكلانيين الروس. م.س. ص. 35.
71- إدريس بلمليح - المختارات الشعرية. م. س. ص 136.
72- نفسه. ص.ص. 464-465.
73- ميشونيك، نقد الإيقاع، م.س، ص655.
74- نفسه ن. ص.

وارتباط السمع والإلقاء هو ما أجمله، في التراث العربي، صاحب «زاد المسافر» في قوله: «الخط لليد لسان»[75].

لقد وضع ظهور المطبعة وانتشار الكتابة والقراءة الفردية سؤال شعرية النص في الواجهة. فإذا كان واضحا أن القراءة الفردية للنص الشعري مورست دوما بصوت مرتفع لأن التنظيم الصوتي للشعر وإحالة النص على نفسه ونظام التكرار والتوازي السائدين فيه أمور تجعل من القراءة الجهرية أمرا ضروريا، فإنه يصعب الإيمان بكون ظهور المطبعة والكتابة والقراءة الفردية قد أفسحت المجال للقراءة البصرية وقلصت من أهمية القراءة السماعية، كما يذهب الى ذلك جينيت الذي يرى، في هذا الصدد، أن انهيار الحدود بين الشعر والنثر وضبابيتها راجع إلى تراجع دور الإلقاء والشفوية، أي الى إضعاف الإمكانات الشفوية للاستهلاك الأدبي[76].

وضع والتر أونج دراسة لافتة في هذا المجال، وإن كانت تثير مسألة الشفاهية والكتابية عامة دون الاقتصار على النص الأدبي وحده. فهو يرى أن الكلمة المنطوقة، باعتبارها منبعثة من الداخلية الإنسانية مباشرة، إنما تخاطب دخيلة أخرى، فتنكشف بذلك الكائنات وتنجلي بواطنها أكثر. هكذا تستطيع الكلمة حسب أونج توحيد جمهور من المستمعين في شخص واحد، مادام المتكلم أو المخاطب واحدا. لكن هذه سرعان ماتزول لو وزع ذات الكلام مكتوبا على المستمعين. إن الكلمة، يرى أونج، في الكلام المنطوق، ليست هي ذاتها في الخطاب المكتوب فهي، مكتوبةً عاجزةٌ عن أداء مهمتها الأصل التي هي المكاشفة، إلا أن هناك في كتاب أونج إشارات لافتة تصلح توصيفا للكلام الشعري، فأونج يرى أن السمة الأساسية للصوت هي علاقته القصوى بالزمن، ومن هنا تميزه عن باقي الأحاسيس الإنسانية. إن الصوت الإنساني، وتلك واحدة من مفارقاته، لايوجد إلا وهو في سيره نحو الإمحاء و الزوال. وبهذه الطريقة وحدها يتم استقباله والإحساس به[77].

ونحن إذا أضفنا الى ملاحظة أونج هذه خاصية الكلام الشعري التي هي الرجوع والتكرار والإنغلاق والإحالة على بعضه والعمودية بدل السطرية، أدركنا أن صفة الزوال تنطبق على الكلام الشعري كذلك، لكنه زوال شعري تعود الكلمة فيه أو اللفظة أو الدلالة لتذكر بنظيرتها السابقة قبل الإنطفاء.

يثير طه حسين في «من حديث الشعر والنثر»[78] مسألة الإلقاء والقراءة والسمع والكتابة ويقسم الكلام إلى اقسام ثلاثة : الشعر- الخطابة - الكتابة.

- الأول، أي الشعر لاتتلقاه العين وحدها، وإنما نتلقاه سمعا لأنه ينهض على الوزن والقافية والموسيقى.

75- نعيم علوية - الإختلاج اللساني، سيمياء التخطيط النفسي - المركز الثقافي العربي - ط1 /1992 - ص 17.

76- Gerard Genette. Figures II. Points- Editions du seuil. 1969- p.124.

77- والترأونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين- عالم المعرفة (182) فبراير 1994- ص.ص. 90-94

78- طه حسين - من حديث الشعر والنثر - م. س- ص. 41.

- الثاني، أي الخطابة، تنضاف في تلقيه حركات صاحبه (البار الانكاج (Paralangage)، برطانة هذه الأيام) إلى السمع، إذ لا تتحقق اللذة ولايتم التلقي بدون هذه الحركات.

-الثالث، أي الكتابة (النثر الفني) لانلتذ به ونتلقاه لأننا نقرأه، أو أننا نشعر بموسيقاه، من وزن وقافية، ولا لأننا نشهد حركات صاحبه.

يهمنا من تقسيم طه حسين مايلي :

- جعله الوزن والقافية والموسيقى سمات لازمة لجنس الشعر، واعتباره السمع كافيا لتلقي الشعر.

- تأكيده على ضرورة الرؤية والسمع معا، في الخطابة.

- تمييزه القوي بين الشعر والنثر الفني.

فيكون بذلك طه حسين قد قرن الرؤية بالنص المسموع، لا بالنص المكتوب كما تفعل الدراسات المعاصرة حول الفضاء النصي. وهي نقطة شديدة الأهمية تستبطن إدراكا قويا لخصوصية الخطابة كخطاب يسعى للإقناع أولا، ولخصوصية الشعر كجنس يحيل على نفسه ثانيا، ولخصوصية الكتابة (النثر الفني) كجنس لايسعى للإقناع، أي إنه ذو فنية لافتة، لكنه في ذات الآن، ليس شعرا.

وستطرح على الباحث في قصيدة النثر مشكلة محدودية التوازي بمفهومه السائد، أي التوازي بالتشابه الذي يبدو فيه التكرار واضحا، بسبب طغيان التوازي بالتخالف حيث اللعبة الدلالية أكثر وضوحا [79].

لقد شكلت هذه المسألة حجر الزاوية في الدراسات الإيقاعية حول النثر والشعر معا ومنذ زمن، ذلك أن مفهوم التكرار من الاتساع والغنى بشكل لايكفي لتمييز جنس الشعر من جنس النثر. فإذا نحن اعتبرنا الشعر خطابا يكرر ذات الصورة الصوتية كليا أو جزئيا، فلم لانعرف اللاشعر باعتباره الخطاب الذي لايكرر نفسه لاكليا ولاجزئيا.

إن القول بمفهوم التكرار والتوازي، في غفلة عن تحديد طبيعة خاصة للتوازي والتكرار الشعريين ينتهي بنا إلى وضع الموسيقى والكلام اليومي وأنواع النثر الكثيرة في ذات الخانة. ذلك أن النثر، كيفما كان نوعه، لايخلو من إيقاع وتكرار وتواز. وحتى الكلام اليومي لايخلو من مدد زمنية ونبر ومقاطع تتراوح بين الطول والقصر، والشدة والخفة. إعادة الاعتبار للبعد الدلالي مضافا إلى البنية التوازنية في النص الشعري مطلب أساس في ظل سيادة قصيدة النثر.

يرى تينيانوف، تمثيلا، أن نثر فلوبير أو تورغنيف أكثر موسيقية وإيقاعية من

79- إدريس بلمليح - المختارات الشعرية م. س- ص. ص- 512-522.

بعض الشعر الحر. وينقل عن Grammont قوله بصعوبة تمييز الشعر الحر عن نثر موقع بانتظام[80]، ويصادفنا مثل هذا الكلام في الدراسات العربية الحديثة حول الشعر، حيث يصعب تقديم أدلة مقنعة على لاخطية الكلام الشعري، وبالتالي إثبات التوازن كنظام رئيس للنص يتحكم في الوحدة الدلالية فيه.

يرى محمد حماسة عبد اللطيف، تمثيلا، أن «الوقف على نهاية الجملة قيمة دلالية تدل على اكتمال معنى الجملة، وأن الوقف على قافية البيت قيمة شعرية تدل على اكتمال دورة وحدة الإيقاع» [81]. وكلام من هذا القبيل يجعل دراسة القافية دراسة علمية، إيقاعية، صوتياً ودلالياً، أكثر من ضروري. وهنا تثار مسألة القصيدة – الومضة التي احتلت حيزا هاما في المشهد الشعري الحديث بشكل أضحى معه من الضروري إعادة النظر في مفهوم التوازي ذاته.

ولن يضير الشعر أبدا عجز التحليل عن فضح إيقاعية النص، لأن «الفيصل في وجود الإيقاع أو عدمه، هو إحساسنا به. وإذا عجز التحليل عن إظهار الإيقاع حيث نحس وجوده، فهذا عيب التحليل لاعيب الإيقاع»[82].

سيادة القراءة الفردية وتراجع دور الإلقاء مسألة انتبه إليها أدونيس وهو يعدد أسباب إخفاق تجربة مجلة «شعر»، وهو الإخفاق الذي أجمله المرحوم يوسف الخال في «الإصطدام بجدار اللغة» في حين أجمله أدونيس في «غياب حس الفروقات» وهما وجهان لعملة واحدة في آخر التحليل [83].

إن غياب «حس الفروقات» بتعبير أدونيس، ماهو إلا نتيجة إهمال القارئ خلل الكتابة حيث بدا هذا القارئ في لحظات معينة فأر تجارب لاذاتا متلقية، وهو من جهة ثانية، نتيجة تكلس من طرف هذا القارئ نفسه إذ قعد عن شحذ انتباهه والبحث عن تمييز الشعر من اللاشعر في ذلك الزخم من الكلام الذي يرمى به يوما عن يوم. يقول K.Varga: «إن الشاعر، شأنه شأن الخطيب، يتوجه إلى أحد ما، وذلك برغم عدم إمكانية الحديث عن تقابل تام، كما هو الشأن في الخطابة، بين الأجناس الأدبية والمقامات الاجتماعية، إذ الفرق الموجود بين القاضي والمستمع، من جهة، والمتفرج، أو القارئ من جهة أخرى. هو فرق في الدرجة. إن المحامي يخاطب قاضيا، والشاعر المتغزل يخاطب امرأة، إن أغلب القصائد الغزلية تتغنى بامرأةما، وللمسرحيات مشاهدون. ويتعين إقناع هذه المرأة المحبوبة، كما يتعين إقناع المتفرجين، فهم جميعا سيصدرون أحكامهم بعد ذلك. ويبدو من جهة أخرى، أن ليس هناك أدب أكثر مقامية من الأدب الكلاسيكي، فالكاتب كان يعرف جمهوره، ويقبل معاييره، إن الأمر يتعلق، بالنسبة إليه، بأن يعلم ويمتع حسب قوانين»[84]. غياب حس الفروقات، الذي يترتب عنه حسب أدونيس فوضى وبلبلة في

80- تينيانوف، م.س. ص70.
81- محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مطبعة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990، ص 28.
82- محمد شكري عياد – موسيقى الشعر العربي – م. س. ص 61
83- أدونيس – ها أنت أيها الوقت– م.س. ص. ص. 162-163.
84- كبدي فارغا – عن محمد العمري – البنية الصوتية في الشعر م. س. ص.ص. 34-35.

التذوق والتقويم، ناتج عن إيلاء الشعراء أهمية قصوى للشكل الطباعي مع إغفال شكل المعنى، وشكل الصوت، وشكل الدلالة، فصعبت بذلك عملية القبض على «الشفرة الشعرية»، والإنتباه إلى الانقلابات المفاجئة التي يحدثها الإيقاع الشعري بين الفترة والفترة بناء على انقلابات أخرى أعمق وأشد رسوخا : في المنطق السري للأشياء، وقوانين تشكل الدلالة، وتطور قنوات الاتصال، ومايلحق السنن الثقافية من تغيير.

افتقدت الأذن العربية، في جل ما كتب باسم الشعر، منذ نهاية الخمسينات من القرن الماضي الخصائص الإيقاعية للشعر، ذلك أن الإفراط في التفضية، والسقوط في وهم المغايرة، والرغبة المسبقة في طرح القافية والوزن، أفرزت كلاما هجينا يفتقر إلى التنظيم الصوتي والدلالي الملازم للقصيدة، مهما يكن التغير الذي لحق استراتيجية الإيقاع، فكلما قلت في الشكل الشعري تلك العناصر الظاهرة التي تميز الشعر عن النثر، كما ينقل لوتمان عن كراباك، اشتدت الحاجة إلى توكيد حقيقة أننا لسنا بإزاء نثر، وإنما نحن إزاء شعر[85]. ومهما يكن التنظيم الصوتي للنثر فإنه، دلاليا يظل نثرا. لقد أفقدت نقطة التماس الصعبة، تماس الشعر والنثر، صوتيا وتشكيليا، القارئ السائد طمأنينته، فما تزال «القيمة الفنية للنثر الإيقاعي مثار جدل (...) إن معظم القراء المحدثين يفضلون شعرهم الشعري، ونثرهم النثري. وهم يشعرون بأن النثر الإيقاعي شكل مختلط لاهو بالنثر ولاهو بالشعر (...) فهو يبرز، وهو يربط، وهو ينشئ تدرجات، ويوحي بتوازنات، وهو ينظم الكلام، وكل تنظيم فن ...»[86].

ولأن كل تنظيم فن فإن الدلالة هي البرزخ الذي يفصل النثر عن الشعر بحيث لايبغي الواحد على الآخر. فالأذن، كما يرى نورثروب فراي، تحول ماتلتقطه إلى سلوك وممارسة[87]. هكذا يعتبر جينيت اللغة في الشعر، رغم ضرورتها، مجرد جسر نحو شيء آخر أعمق وهو نوعية القراءة التي يفرضها إيقاع النص على القارئ، والتي هي الجوهر الحقيقي للشعر[88]. وهي المسألة التي يمكن تلخيصها في كون المترجم في نص شعري هو الجانب الشفوي [89]، فيكون على اللغة الأداة أن تنقل لا المكتوب ولكن المسموع، أي كيفية نطق وإنشاء هذا المكتوب، إلى اللغة الهدف، لأن الجانب الذي نروم نقله هو الجانب الشعري، أي الدلالة متموجة في الصوت، والصوت متموجا في الدلالة. ينقل تينيانوف، في ذات السياق، عن Jules le Gras: «لا نعلم هل كان هاينه يعتبر هذا الشعر الحر شعرا، وتجدر الإشارة أننا لو كتبنا هذا الشعر تتابعيا كما في النثر، لما اعترض الشاعر على

85- لوتمان، م.س. ص160.

86-رينيه ويليك وأوستين وارين - نظرية الأدب - م. س. ص.172.

87- نور ثروب فراي - تشريح النقد م.س. ص.ص. 313-314.

88- عن : صلاح فضل، نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر - عالم الفكر - المجلد 22- العدد الثالث والرابع - يناير، مارس - أبريل، يونيو. 1994 - ص81 . ولم يذكر فضل أي مرجع مباشر أو غير مباشر.

89- لم ينتبه إلى خطورة تناول شعرية النص انطلاقا من الترجمة من وإلى العربية، في الشعرية العربية الحديثة. ومن شأن دراسة علمية حول هذه المسألة أن تضيء كثيرا من عتمات النص الشعري، بنية وتلقيا، وإنتاجاً.

ذلك»[90]. وكنا قد توقفنا في الباب الأول من هذا البحث عند ضبابية الحدود الإيقاعية بين الأشكال التي سبقت «قصيدة النثر»، وبين هذه الأخيرة.

ينتقد لوتمان رؤية هراباك إلى الشكلين الشعريين التقليدي والجديد. فإذا كان البيت التقليدي، حسب هراباك، يمنح الإعتقاد بكوننا أمام شعر فإن في الشعر الحر بعض الأسطر التي إذا ما حذفت من أماكنها بدت نثرا خالصا. وبما أن الشعر مطالب بالتميز عن النثر بصريا، فإنه يلجأ إلى توزيع مغاير لتوزيع النثر[91]، ينظر لوتمان إلى المسألة من مكان مغاير: الغياب بدل الحضور، فالفيزياء النووية المعاصرة تتحدث عن مفهوم «الثقب» (trou) والذي لايعني، أبدا غيابا للمادة، بل غيابا في موقع بنائي يعادل الحضور. من هنا فمفهوم «النص» بالنسبة للباحث المتخصص في الشعر، يستنتج لوتمان، أكثر تعقيدا مقارنة باللساني، الشيء الذي يستلزم الحديث عن شروط أقل «Procédés-moins»[92].

إن الدرس النقدي العربي الراهن حول الشعر مطالب بشيئين:

تعميق البحث في الإيقاع وتحديد مفهوم علمي متطور له.

- تحديد إيقاع النص الشعري بعيدا عن ثنائية: اللغة الأداة / اللغة المادة.

ذلك أن انتقال الشعر العربي الحديث وفي ظرف وجيز من القصيدة التقليدية ذات الشطرين إلى قصيدة التفعيلة والشعر الحر إلى قصيدة النثر مع كل ما صاحب هذا الانتقال من ظهور أشكال شعرية ونثرية أخرى كالنثر الشعري والشعر المنثور والشعرالمرسل ومع التطور الهائل الذي عرفته النظرية النقدية العربية جعل مفهوم الإيقاع ملتبسا وشاسعا وينتقل ليتخذ أبعادا غير كتابية ولا دلالية لغوية فتم الحديث عن الشعر المجسم والشعر المشهدي، والقصيدة متعددة الأبعاد، والشعر الميكانيكي، والشعر الصوتي وظهرت الدعوة الي منح العين حقها في الاستمتاع بجمالية النص الشعري الخ... وتم الخلط بين الفضاءين الخطي والنصي فأضحت كل كتابة كاليغرافية شعرا. يرى Meyman أن هناك اتجاهين اثنين يحددان الإيقاع الشعري، يتصارعان آنا وأنا يتآزران، الأول نظمي، والثاني تجميعي. في الإتجاه الأول يتمظهر الإيقاع حيث نلحظ نوعا من التنظيم الإيقاعي لأحاسيسنا المتوالية، بناء على مدد زمنية معينة، في حين أن الإتجاه الثاني يمركز كل اهتمامه على المحتوى (Contenu). وبما أن الخطاطات لا تمنح ترسيمة واضحة لحركتها في النص، فإن وعينا يتدخل لتحديد المبدأ الإيقاعي[93]. وواضح أن تينيانوف بنقله فكرة Meyman يثير مسألة الشروط الأقل للإيقاع، أي حينما تستطيع العوامل الإيقاعية ألا تكون نظاما، بل فقط علامة على النظام، أي جامعا ديناميا لإيقاع النص[94]. هكذا فالمعول عليه لتحديد الإيقاع الشعري هو الدلالة، والدلالة وحدها. فكما لايكفي وضع الكلام في شطرين متوازيين ليكون شعرا، فإنه لايكفي تفضية الكلام ليكون شعرا. في البيت التقليدي، أو في السطر

90- تينيانوف، م.س. ص 71.
91- لوتمان، م.س. ص160.
92-نفسه. ن ص.
93- تينيانوف، م.س. ص 53.
94- نفسه ص 63.

التفعيلي توجد مدد (Périodes) لاينهض الإيقاع إلا عليها لكن في المقابل ليست كل مدة إيقاعا. لابد من حضور الذات التي تتلقى المعنى الذي لايقاس فإذا كانت كل بنية ليست بالضرورة شعرا، فإن أي شعر ليس بالضرورة مبنينا [95].

يصعب بناء على ما سبق القول إن النص الشعري الحديث تبنيه قوته التخريبية وجنوحه للخروج عن إطار التصنيفات القديمة محاولا التمترس خارج المألوف وخارج النقاء النوعي كما تذهب إلى ذلك، مثلا، سيزا قاسم قارئة إدوار الخراط [96]. ذلك أن النص بناء ونظام ودلالة. وهكذا تعليلات نجدها حتى عند أدونيس الذي يبدو اجتهاده أقل علمية مقارنة بسهل بن هارون والتوحيدي وأبي سليمان المنطقي. يقول في رسالته الشهيرة إلى أنسي الحاج: «معك ياأنسي يزداد استمساكنا بحبل الرؤيا، يتسع أسلوبنا في التعبير عنها، وينمو ويغنى يصبح لنا لون آخر من الشعر، ومن النثر أيضا»[97]. وهو كلام كتب في خضم التبشير بـ «قصيدة النثر» وفي أجواء محمومة من اليوتوبيا السياسية والإديولوجية سمتها العنف الفكري والتطرف العقدي، فاشتملت الرسالة على تعابير من مثل «سرطنة العافية» و «الذعر والفجيعة» و «الهدم بلوعة»، ومن اللائق هنا الإشارة إلى أن هذا القلق الأجناسي صاحب أدونيس حتى اليوم، إذ أشار في مقدمة الطبعة الثانية لأعماله الكاملة إلى حذف كثير من قصائده النثرية معتبرا إياها «كلا ما غفلا» لا هو بالشعر، ولا هو بالنثر، وهو ما يفسره أكثر، مزاجية أدونيس تجاه هذه القصيدة، فتراه مرة مدافعا، ومرة شاجبا.

لم يكن اجتهاد الشعراء أنفسهم اجتهادا علميا بقدرما ماكان عاطفيا، فعنف رسالة أدونيس لايقل عنه قوة وتطرفا ما جاء في مقدمة «لن» لأنسي الحاج نفسه، وهي المقدمة التي اتخذت إنجيلا لزمن غير قليل. لقد أشاعت هذه المقدمة النارية، إضافة إلى دراسة أدونيس الشهيرة حول قصيدة النثر، ناهيك عن مئات المقالات التبشيرية هنا وهناك، وساهمت في تقوية فكرة إمكانية تحول النثر شعرا، فأول جملة في مقدمة «لن» جملة استفهامية: كيف يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟ وهو السؤال الخطأ الذي جاءت المقدمة جوابا عنه، وجعل الحاج ينتهي إلى القول بافتقار قصيدة النثر لقانون أبدي، وهو استنتاج ينتهي بالشاعر إلى تبني ماسعى إلى رفضه وهو الوزن والقافية. فالقول بزئبقية الشكل في قصيدة النثر قصد إبعاد مكوني الوزن والقافية سقوط في تعريف لا علمي للنص الشعري. إن الرهان عند قراءة قصيدة نثر، كما يقول ريفاتير، هو: «إدراك النص بأنه عينة من فئة، أي من نوع»[98]. ورغم افتقار قصيدة النثر لشكل ثابت فإن «لعبة المعنى» كفيلة بتحديد الشعر من اللاشعر ولقد عممت مجلة «شعر» فكرة زئبقية الشكل في قصيدة النثر: «قصيدة النثر شعر، لا نثر جميل. إنها قصيدة مكتملة، كائن حي مستقل. مادتها النثر، وغايتها

95- تشهد مراحل الثورات الشعرية نوعا من عدم استقرار الأشكال، فيتم التأكيد على أهمية دور السمع، لأن الإشكال كله ليس في شكل الدال، بل في شكل المدلول. انظر تينيانوف. م.س. ص51. وكوهن م.س. ص36.

96- سيزا قاسم، حول بويطيقا العمل المفتوح، ضمن «اختناقات العشق والصباح» لإدوار الخراط، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص96.

97- أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، ط5، 1986، ص 231.

98- ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب الرباط، ط1، 1997، ص 247.

الشعر. النثر فيها مادة تكوينية، ألحق بها النثر لتبيان منشئها، وسميت «قصيدة» للقول بأن النثر يمكن أن يصير شعرا دون نظمه بالأوزان التقليدية» [99]. ومجلة «شعر» إنما أخذت هذا التعريف من غير تمحيص من سوزان برنار: (Il emprunte ses éléments à la prose, il se consruit comme un poème).

ينطوي هذا التعريف على إقرار ضمني بالوزن، رغم محاولته الظاهرة الإيحاء بعكس ذلك. فحتى يؤكد التعريف عدم ضرورة «الوزن في الشعر احتمى بالقطب الذي يراه عكس الشعر، أي النثر، فاتخذه منطلقا لـ «قصيدة النثر». وهي نظرة عروضية إلى الوزن، لا إيقاعية تضع نصب عينيها إبعاد الوزن عن قصيدة النثر لا إحضار الإيقاع إلى قصيدة النثر. ذلك أن إيقاعية النص الشعري تفرض وزنه بالضرورة، ولايفرض الوزن إيقاع النص الشعري بالضرورة، يقول K.Varga : «الإيقاع هو الوزن محررا من إكراهاته» [100].

خاصية الوزن الإيقاعية لا العروضية تحفظ جنس الشعر من الذوبان في غيره، وتمنح التلفظ سمة الشعرية التي هي الدليل الأكبر على كون النص شعرا، فيصبح له بذلك «تتابعه الزمني الخاص»، و «تعاقبه الزمني الخيالي» و «تفريعه المنتظم من التتابعات»، أي : «وزن في الخطاب نفسه» [101]. كما أن خاصية الوزن الإيقاعية هي مايميز الشعر من اللاشعر، إنها العتبة التي تحول دون ذوبان ذاك في هذا، وهي التي تتكفل بجعل الوزن جزءا من معنى النص. فالشعر باعتباره كذلك يخبر بكل مكوناته وتمفصلاته، فندرك، مستمعين أوقارئين، صفته السمعية واللفظية، وهو مايفرضه التركيب، وتشكيل الصورة الصوتية، التي تنهض على الدلالة العامة للنص الشعري، والعكس.

غدت مثل هذه التفسيرات (تفسيرات مجلة شعر) عادية وشائعة منذ ذلك الحين حيث نظر الى قصيدة النثر كنص شعري تخلى عن الوزن واستعان بالنثر، ونظر الى الوزن كإكراه، لا كمكون معنوي دلالي لازم لجنس الشعر سواء وجد العروض الخليلي أم لم يوجد.

وقد وقف من وراء هذا القلق الاعتقاد بكون المرحلة مرحلة اكتشاف وتثوير ونبذ كلي للتقليد، ففسر الاتساع في الأشكال والاسراع الى استيلادها تفسيرا لاشعريا، ونظر الى القصيدة كمستودع لقلق المرحلة وغبشها وانعكاسا لإحباطاتها و آمالها أكثر مما نظر إليها كلعبة دلالية ذات صلة وثيقة بالقصيدة العربية منذ نشوئها، وذات صلة بخصائص المرحلة اللغوية والفنية، بشكل بدا معه خلق الشكل الوسيلة الوحيدة الممكنة لتبرير رسالة الشاعر [102]. يرى جابر عصفور، في نفس الإطار، أن مقتضيات العصر فرضت على الشاعر الجمع بين الإيقاع واللاإيقاع، وأنه «يعيش مفترق فصول تتوترُ مابين الرماد والورد [103].»،

99- شعر، ع 22، سنة 6، ربيع 1962، ص ص 130- 131. (أخبار وقضايا).
100-ميشونيك. نقد الإيقاع، م.س. ص 188.
101- طودوروف - نقد النقد -م.س - ص29. وملاحظات الكاتب تعليق على فكرة ويلهلم شليغل حول التكرارات الصوتية في الشعر.
102- رولان بارط- الدرجة الصفر للكتابة-م. س. ص89.
103- جابر عصفور- فصول، المجلد 16، ع 1، صيف 1997، من مقدمة العدد.

ما أن يدنو من جواب حتى يستحيل سؤالا. فتتناسل الأسئلة وتتوالد وينعدم اليقين والإطمئنان. والحق أن النص الشعري لا يحدده اليقين ولا الحيرة وإنما إيقاعه الذي قد ينهض على اليقين، كما قد ينهض على الحيرة، كما أن القصيدة إنما تتأسس على هذا التماس الصعب بين الاكتشاف والاستثمار، وأن التقليد والتجديد يتآلفان داخل النص الواحد، ولا يدرك الأخير إلا بوجود الأول.

تشهد الشعريات الكبرى في لحظات ارتجاجها قلقا نقديا من هذا النوع، هذا القلق الذي تحاول النصوص عكسه أحيانا. ففي الشعر الفرنسي الحديث وصل القلق الى حد كتابة نفس النص مرة شعرا، ومرة نثرا كما عند Reverdy، ومرة نثرا ومرة شعرا كما عند أبولينير (قصيدة منزل الأموات في Alcool). هذه النصوص، حسب سوزان برنار، تم الإنتقال فيها ليس من درجة إيقاعية إلى أخرى بل من شكل إلى شكل، متحدثة عن «قصائد مختلطة» شكلت في لحظة ما «أشكالا انتقالية» و« أشكالا هجينة حيث ستتم محاولة تحقيق وحدة الأشكال (L'Union des formes) [104]، وهو ما لن نعدمه في التراث العربي عند ابن عربي الذي كتب «لطائف الأسرار» في أربعة وخمسين بابا، يفتتح كل باب بنص شعري ويعقبه نص نثري [105].

البحث عن إيقاع النثر في «قصيدة النثر» أو القول بكونها مزيجا من الشعر والنثر في ذات الآن، بعيدا عن تحليل النص والبحث عن تشاكله ونظام الدلالة فيه، أفضى الى اجتهادات تجزئ النص وتقسمه مسندة لبعض عناصره وظائف معينة، ولبعضها الآخر وظائف أخرى.

يرى حاتم الصكر [106]، تمثيلا، في شق «النثر» من مصطلح «قصيدة النثر» ضامنا لإيقاع النص، في حين تتكفل «القصيدة» بموسيقاه. من هنا فالنثر في فهم حاتم، ينجز الجانب الكتابي من النص الشعري فيضمن بذلك خاصية الإستقبال الفني والتواصل الجمالي، في حين ينجز الشعر الجانب الشفهي، أي جانب التلقي والتقبل والإلقاء (الإنشاد). فهو، بناءعلى ذلك، يقسم النص الشعري الواحد إلى قسم كتابي، وقسم شفاهي، أي إلى موسيقى داخلية (الإيقاع الداخلي) وموسيقى خارجية (الإيقاع الخارجي)؛ ويحدد الإيقاع الداخلي في المجانسات والتصادي اللفظي والتراكيب اللغوية، ويحدد الإيقاع الخارجي في الوزن وثوابته العروضية والقافية وتراتبها البنائي. هكذا يتكفل النثر في «قصيد النثر» ب : التنظيم – الأثر – التكثيف البنائي – التركيب الدلالي – تعددية النص – التمدد الثقافي – التعيين– القراءة –الانصهار – الإيقاع، في حين يتكفل الشعر بـ «الفوضى – القصد – الترهل الصوري – التركيب اللغوي– الواحدية النصية– التمركز الغنائي– التجريد – المشافهة – الاتحاد – الموسيقى. فينعت من تم الجانب الشعري الذي تحققه

104- سوزان برنار- م.س. ص814.
105- محيي الدين ابن عربي، لطائف الأسرار، حققه وقدم له أحمد زكي عطية وطه عبد الباقي سرور – لجنة نشر التراث الصوفي، دار الفكر العربي، القاهرة. ط1- 1961.
106- حاتم الصكر، قصيدة النثر من القصد إلى الأثر، فصول، م.س. ص79.

القافية والوزن بالخطابة والمباشرة، والجانب النثري الذي تحققه المجانسات والتصادي اللفظي والتراكيب اللغوية بالتسلسل والمنطق، فيحول تنظيم النثر الصارم دون تسيب الدلالة وشيوع الفوضى اللذين يستلزمهما الشعر. وينطلق الصكر في كل ذلك من فكرة انتقال قصيدة النثر من القصد إلى الاثر، محددا مهمتها ومنتهى طموحها في إنجاز التقريب بين الشعر والنثر. لايبتعد هذا الفهم كثيرا عما ورد في النقد العربي القديم حول اللفظ والمعنى واستقلال الواحد منهما عن الآخر، مما يدفع إلى تشطير النص الشعري وتقسيمه إلى مضمون سابق وشكل لاحق، واعتبار المعنى نواة للمنثور، واللفظ نواة للمنظوم. إن تحليلا علميا للنص الشعري إنما يعامله كعالم منسجم غير قابل للتجزيء، إذ القافية والوزن جزء لايتجزأ من النظام الصوتي الدلالي للقصيدة تماما كما هو الشأن بالنسبة للمجانسات والتصادي اللفظي والتراكيب اللغوية. فالمعنى في اللفظ ليس هو المعنى في الذهن. والكلمة مستقلة ليست هي الكلمة في النص، يقول حازم القرطاجني :

«إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن، تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة في الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة الذهنية الحاصلة في الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها، صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها»[107]. لايبتعد فهم القرطاجني عن فهم ميشونيك الذي يقول بضرورة وضع كل أنواع النثر (Les proses)، وكل أنواع الشعر (LesPoésies) في الخطاب. فالانطلاق من الخطاب يضع حدا لفكرة تقسيم النص الواحد إلى شعر ونثر وبالتالي إجراء تفاضل بينهما، حيث ينظر عادة، إلى النثر كمشي، وإلى الشعر كرقص[108].

نلحظ نفس الميل، الميل إلى البحث عن إيقاع النثر في قصيدة النثر عند باحث آخر أولى اهتماما مبكرا ملحوظا لقصيدة النثر العربية. ينطلق بول شاوول[109] من مسلمة حضور النثر في «قصيدة النثر»، بل يرى هذه القصيدة مجرد نثر له ما لإيقاع النثر من مميزات وصفات مفسرا ذلك بكلام يصعب فهمه : «إيقاع نابع من حركة الفكرة المنطقية التي تطمس كل محاولة ارتفاع من كل ما ليس انعكاسا مباشرا للصورة في الذهن». فهذا النثر، في نظر الباحث، ينهض على دقة حسية وصورة حسية وحركة حسية قصد إثارة الفكرة الواضحة!. والفرق بينه وبين النثر اللاشعري أن هذا الأخير قائم على المنطق والفكرة والتعبير المباشر عن الإنسان، في حين أن نثر قصيدة النثر يتعدى كل ذلك الى اختراق العالم

107 - حازم القرطاجني. م. س. ص18.
108- ميشونيك- نقد الإيقاع م.س. ص397.
109- بول شاوول- ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة -دراسات عربية -ع3. السنة 18 يناير 1982. ص.ص. 112-113.

الداخلي للكائن، وإلى لمس حالاته ومشاعره، أي إنه ينجح في أن يكون شعرا، لأنه نثر يهدف إلى «التحريك والإثارة» في حين يهدف النثر اللاشعري الى التأويل والشرح. يقول: « وإذا كان تكسير قواعد البيت الخليلي قد قرب الشعر من النثر فإن تطور النثر في المقابل من خلال احتوائه الحالات أو المشاعر قد ارتفع إلى الشعر... واكتنز إمكانات خروج قصيدة النثر».

والمثير أن قسما من الباحثين يرى في «قصيدة النثر» قصيدة غير مكتملة، وقسما آخر يرى أنها ذات مكونات زائدة، والأمران معا لايمسان سؤال شعرية النص في شيء.

ويدفع افتراض اشتمال قصيدة النثر على النثر إلى نتائج من نوع آخر. فشربل داغر يقر بوجود إيقاع ما في هذه القصيدة يتمثل أساسا في التتابع والصلة الإيقاعية التي تحققها حروف اللين والتنظيم الصوتي... لكن قصيدة النثر رغم ذلك، حسب الباحث، تفتقر إلى الإنسجام الإيقاعي ذي الوقفات والإنعطافات الواضحة، مستنتجا أنها ابتعدت عن إيقاع الشعر لاعتمادها على «القيود المنطقية» التي يوفرها النثر خاصة. وهذا افتراض يرى في النص الواحد شعرا ونثرا، وفي الشعر حرية ولامنطقا وفي النثر منطقا وقيدا[110].

يسلك فاضل ثامر نفس المسلك، تقريبا، ذاهبا إلى القول إن لقصيدة النثر «توترا داخليا مذهلا»[111] و«لغة متوهجة»، لكنها (للأسف!) تفتقر إلى تلك «الشحنة السرية» محددا هذه الأخيرة في: الموسيقى والشعرية والإيقاع. وهي مصطلحات كبرى قد تتخذ أي لبوس ولسنا ندري أية حمولة مفاهيمية تتخذها هنا. وافتقار قصيدة النثر في نظر الباحث الى كل ذلك إنما يعود الى كونها «تظل بمنطقها الراهن منطقة مضاءة بهاجس التوتر والتعبير الشعري الخلاق وهمومه، إلا أنها تتوسل بذلك بمنطق النثر وأدواته، فتظل بذلك دونما هوية شعرية متكاملة، ومشدودة إلى جمالية النثر الفني ليس إلا». ثم يعتبرها «نصا» و«كتابة» لكن «لايمكن الادعاء بأنها الوريث الوحيد لسيرورة القصيدة العربية الحديثة. ولكي تكتمل هوية قصيدة النثر، بوصفها جنسا شعريا عليها أن تكتشف «نظامها الإيقاعي الخاص». وهو مالم يحاول الباحث الدنو منه أبدا.

تضع دراسات من هذا القبيل، وهي كثيرة، النثر الفني في منطقة وسط بين الشعر ولغة الحياة اليومية، وهو بالتالي ظاهرة وسيطة وانتقالية. صحيح أنه لا وجود لنثر أدبي وحيد، لكنه في ذات الآن، يصعب القول إن هناك سلسلة من الدرجات تقرب هذا النثر أو ذاك إلى أحد الطرفين: الشعر أو الكلام اليومي؛ ويبتعد به عن الآخر كما يرى رومان ياكوبسون. فعشرات الباحثين العرب يقرون بشعور القارئ بارتعاشات إيقاعية تجاه «قصيدة النثر»، لكنها رغم ذلك، تقل شعرية وتأثيرا عن أثر الوزن الشعري على القارئ، وهذه الإرتعاشات، في نظرهم، رغم ذلك، تفوق تأثيرا ما يوفره «النثر الفني» مهما تكن فنيته عالية، فيحكمون بذلك على قصيدة النثر بالتأرجح بين الشعر والنثر.

110- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، م.س. ص64.
111- فاضل ثامر، الصوت الآخر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992، ص ص 293-294.

إن المثير في العمل الإبداعي أن النثر والشعر يمران معا من خلل اللغة. لهذا فالمشترك بينهما ليس ما يصنع الاختلاف بينهما : الحروف- المقاطع - النبر... توجد جميعا في كل كلمة، أكانت في نص شعري أم في نص نثري. الكلمات وطبيعة مقاطعها وحروفها ونبراتها تتحكم في المدة (الزمن)، والمدة موجودة في الجنسين معا. هكذا يستنتجTrédiakovski [112] أن هذه الأدوات ليست مايصنع الفروق بين الشعر والنثر، فالنثر الشعري، حسب تينيانوف لاينتمي، عمقيا إلا إلى النثر، كما أن البيت الحر لاينتمي، عمقيا، إلا إلى الشعر. قصيدة النثر والرواية الشعرية، تبعا لذلك، مؤسستان كجنسين أدبيين على الفروقات العميقة بين الجنسين، لا على مايجمع بينهما، فقصيدة النثر، تبقى شعرا، رغم أنها تكشف دوما عن نثريتها، والرواية الشعرية، تبقى نثرا، رغم أنها تكشف دوما عن شعريتها.

يثير تينيانوف مسألة الإيقاع، وكون الجنس الأدبي إنما يغير في كل فترة من استراتيجيته الإيقاعية، قليلا أو كثيرا، فيبدو للوهلة الأولى هجينا، في حين أنه مهما يكن التنظيم الصوتي للنثر فإنه يظل نثرا، ومهما يقترب التنظيم الصوتي للشعر من النثر فإنه يظل شعرا. ويكتفي كثير من الدراسات العربية حول «قصيدة النثر» بتعداد ماهو مشترك بينها وبين بقية الأنواع الشعرية، وبين هذه مجتمعة والأجناس النثرية والكلام اليومي، فهم يرون[113]، في التوازي والتكرار والنبر والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف إيقاعا خاصا بقصيدة النثر يميزها عن قصيدة الوزن. ويرون[114] في إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقات الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتكونة المتعددة موسيقى معينة لقصيدة النثر يميزها عن الشكل المنظوم.

هكذا يصعب أن نقيس الفرق بين الشعر واللاشعر (النثر!) دون النظر إلى النص كصورة صوتية ممتدة، قد تتغير بين فترة حضارية وأخرى وفق تغير استراتيجية الإيقاع الذي قد يعيد النظر في نظام اللغة نحويا، ومعجميا وتركيبيا، ويدفع الى السطح بمكونات كانت خفية غير بارزة، لكنها كما قلنا في الفصل الخاص بالمهيمنة، لم تكن لتكون بارزة لولا مكونات أخرى أقل بروزا، فتتساوى بذلك المكونات قيمة ودورا، أي إيقاعا. نأتي ببعض الأمثلة من الدراسات الشعرية العربية الحديثة رصدت بروز مكونات لفظية وتركيبية معجمية طفت على السطح بعد طول خفاء، ونظرت إليها إما سلبا (نازك الملائكة وشكري عياد) أو إيجابا (كمال خير بك)، أي نظرت إليها في معزل عن دورها الإيقاعي في النص. ترفض نازك الملائكة القصيدة المدورة لأنها تقلب همزة القطع في ألـ التعريف الى همزة وصل، كما تكثر من استعمال الجملة الإسمية الأكثر ضعفا من الجملة الفعلية، وتفرض، في أحايين كثيرة، حذف حروف الربط كالواو والفاء، وتبدأ بالفعل الذي يسلب الجملة قوتها [115].

112- تينيانوف، م.س. ص ص 71-72.
113-علي جعفر العلاق، م.س. ص 142.
114- نفسه ص .
115- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، م.س. وتورد نازك كثيرا مما تعتبره إهمالا وأخطاء. راجع بالخصوص ص ص162-192.

ورصد كمال خيربك تمظهرات القاموس الشعري الحديث وانتقاله من لغة الكتب الى لغة المحادثة، ولغة الإنتهاك، ومن العبارة - المجتمع إلى الكلمة - الفرد، و من الكلمات الراقية إلى الكلمات المبتذلة، ومن الاحترام الصارم للأعراف اللغوية الى تحديها وخرقها[116].

ويرى شكري عياد في الصورالمحددة من البناء النحوي للجملة في القصيدة التقليدية عنوانا لجمودها : دع ذا - خليلي - أقول - ابتداء البيت ب كأن - واحتلال الخبر لنهاية البيت، وابتداء الشطر الثاني بـ «إذا»...[117].

نستدل على اشتراك الشعر والنثر في المميزات الصوتية بشكل يصعب معه التميز بينهما بكامل الرضا من خلل ما أوردته كاترين كير برات أوركيشيوني[118]. تسعى أوركيشيوني إلى التمييز بين الشعر والنثر من خلل استعراض خصائصهما الصوتية والنبرات والتلوينات، رغم استعمالهما لنفس الفونيمات داخل اللغة الواحدة :

1- الأدوات الصوتية / الخطية :

أ- الصوتيات الأسلوبية : فالسلسلة الخطية تمنحنا نوعين من المعلومات :

- معلومات مرجعية تحيلنا على المرجع
- معلومات تعبيرية تعكس موقف المتكلم من المرجع.

فإذا قال المتكلم (أشرقت الشمس)، فإن طريقة تلفظه تنقل لنا فكرة عن حالته النفسية، وتعكس بجلاء فرحه أو غضبه أو أمله أو يأسه، وتسمي المؤلفة هذا النوع الثاني من المعلومات «إيحاءات قولية». لكن هذه المعلومات التعبيرية لا تستطيع إقامة تميز بين الشعر والنثر، لكون هذين الأخيرين يشتركان في استثمارهما لتقديم إخبار وإيحاءات تتجاوز الموضوع -المرجع الى الذات الكاتبة أو القارئة.

ب- القيمة التعبيرية للصوت : (الرمزية الصوتية) (Symbolisme phonétique) رغم فكرة اعتباطية الدليل التي رسختها اللسانيات، إلا أن تواتر أصوات معينة في أنواع شعرية معينة، تشترك في موضوعاتها ومراجعها أبقى على نظرية الأونوماطوبيا (Onomatopée). فالتاء والكاف، تمثيلا، ترد أكثر في القصائد السجالية العدوانية، وتقل في القصائد الغنائية. أما أصوات من مثل (K.A.U.I) فتكثر، بناء على تجارب أجريت على أطفال من أعمار مختلفة، في معاني القتامة والعدوانية. لكن هذه النظرية، رغم ذكائها تفتقر إلى الشروط العلمية لحرصهاوتقنينها، إذ لايكفي ورود أصوات معينة في نوع شعري لإصدار حكم على هذا الشعر.

116- كمال خيربك، م.س. انظر القسم الثاني من الكتاب (تحويل اللغة الشعرية) ص ص 123-171.
117- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، م.س ص .
118- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، ص ص 127-135.

تستنتج الباحثة أن الشعر يتميز عن النثر والكلام العادي لكونه يقلل من الاعتباط، ويفرض عليه نظامه الصوتي إبعاد الصدفة. لكن قصور هذا الإجتهاد في نظرنا، يكمن في أن القول بمحاربة الشعر للاعتباط لايبرح منطقة التخمين. ويصعب، إن لم نقل يستحيل، تقديم أدلة ملموسة على ذلك، لأن الأمر لايعدو أن يكون رصدا لما يختلف فيه الشعر عن النثر، لا لما يتميز به الشعر.

ج : **القافية والجناس الصوتي** : لايستقل الشعر بالقافية، بل يشاركه في ذلك النثر ذو التجانس الصوتي كالمقامة والخطبة والشعارات التي يثير فيها الصوت المتردد انتباه السامع، فيصعب إقامة تمييز بين الشعر والنثر بناء على القافية والجناس الصوتي.

ويستخلص من هذا الإجتهاد أن الشعر والنثر يشتركان في كثير من السمات الصوتية (الصوتيات الأسلوبية والقافية والجناس الصوتي)، في حين لايتمايزان إلا في القيمة التعبيرية للصوت. فهل تكفي القيمة التعبيرية، إذا نحن سلمنا بإجرائيتها، لتمييز الشعر عن النثر؟ ثم : مالذي يجعلها خاصية مميزة لجنس الشعر؟

2- الوقائع النظمية :

أ- **النبر** : تماما كما في الصوتيات الأسلوبية، تميز أوركيشيوني، في النبر، بين النبرات التعيينية والنبرات الإيحائية. الأولى تعكس المرجع والثانية تعكس موقف الذات المتكلمة من المرجع.

وتستخلص الباحثة أن النثر والشعر يشتركان معا في استثمار النبر، تعيينيا وإيحائيا.

ب- **الوقفات** : تقوم الوقفة (Pause) بنفس الدور في كل الخطابات تقريبا، فهي تشير الى التماسك الدلالي للخطاب، تماسك مكونات الجملة فيه، كما تخبر عن جنس الرسالة ونوعها. وتتمظهر الوقفة، خلل القراءة الشفوية، في الصمت، وفي القراءة الصامتة (الكتابة) في البياضات التي تفصل بين الكلمة والكلمة أو بين الجملة والجملة.

ج- **الإيقاع** : تعرف الباحثة الإيقاع بالقول : الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي وخصوصا منها النبرات والوقفات في المقام الأول، ثم الوحدات الصوتية، والتركيبات التركيبية والمعجمية التي يمكن لترددها أن يخلق شعورا بوجود «إيقاع».

وتستنتج بعد هذا التعريف، أن الإيقاع يوجد في النثر والشعر معا، وبالتالي فهو ليس كفيلا بتمييز هذا عن ذاك. نسأل : أليست (القيمة التعبيرية للصوت) التي اعتبرتها الباحثة كفيلة بإقامة تمييز بين الجنسين جزء من الإيقاع بمفهومه العام، وبالمفهوم الذي منحته إياه كذلك؟

ورغم أن الباحثة تقر بوجود وقائع أخرى تنضاف إلى هذه الوقائع الصوتية النظمية، تسهم في تعيين جنس الرسالة وإبراز خصائصه، فإن البارالإنكاج (Paralangage) الذي يشمل كل الحركات والسكنات والإشارات... الجسدية التي ترافق إلقاء الخطاب، لايكفي لإقامة حد بين الشعر والنثر، لأن المسألة مسألة دلالة وإيقاع أولا وأخيرا.

خاتمة

جاءت فكرة هذا البحث الذي لا نخفي صعوبته وتشعبه من رغبة ملحاح في الإنصات إلى هذا السر الذي يجعل نصوصا دون غيرها نصوصا شعرية رغم اختلافات بينة بين اشكالها الخارجية والداخلية. فما الذي يبيح لنا تسمية شاعرين بينهما مسافات زمنية وثقافية شاسعة بهذا الإسم؟. ما الذي يجمع بين طرفة بن العبد وسركون بولص؟

لقد كان ضروريا، في البدء، ونحن نتناول قصيدة النثر العربية الإقرار بنوع من التواطؤ بكون التراث الشعري العربي خاليا من هذا النوع الشعري الذي رأى البعض في المقامات وغيرها من نصوص ذات نظام صوتي لافت بدون وزن إرهاصا بها وتقدمة. ذلك أن وجهة النظر تخلق الموضوع. ووجهة نظر هذه الدراسة هي أن قصيدةَ النثر العربية لم تر النور إلا مع مجلة «شعر» التي أشاعت المصطلح وأوجدت كوكبة من الشعراء يكتبون نصوصا تحت يافطة قصيدة النثر. وكل تحليل يسعى إلى أن يكون علميا إنما يسائل نوايا الشاعر ونوايا النص معا، أي، في حالتنا نحن : قراءة النص وفق منطوقه ووفق نية صاحبه. فما الذي ألصق بها صفة النثرية وهي قصيدة شعرية؟ ومن هنا تتناسل الأسئلة ثم لا تنتهي. هكذا كان لزاما تخصيص باب كامل لمساءلة المصطلح. ما الجامع بين قصيدة النثر والأشكال المجايلة لها : شعر منثور، نثر شعري، شعر مرسل، شعر حر، شعر التفعيلة، ثم : ما هي مميزاتها الإيقاعية التي تخول لها الإنفراد بهذه التسمية؟ ولقد انتهى بنا التقصي إلى تأكيد ضرورة فحص قصيدة النثر في ضوء تجلياتها الإيقاعية التي هي الكفيلة وحدها بإيجاد شكل لها، وبالتالي الحد من الهجنة الإيقاعية السائدة، والتي ترى في كل كتابة تخالف السابق من الشعر (قصيدة تقليدية وشعر تفعيلي) شكلا وتيمة، قصيدة نثرية.

إن فكرة إيجاد شكل لقصيدة النثر العربية وضرورة قراءتها كشعر، رغم تسميتها الملغزة، جعلنا نتوقف طوال الفصول المتوالية من هذا البحث عند علائق الشعر بالنثر من كل الجوانب الممكنة والتي تلعب الدور الحاسم في التعيين الجنسي للنص. هكذا توقفنا بتركيز عند :

- مفهوم الشعر ومفهوم النثر في التراث العربي والغربي.
- مسألة الإيقاع باعتباره مهيمنة في النص الشعري.
- إشكالية التلقي بكل أبعادها.
- علائق الصورة بالدلالة.
- الكتابة والإلقاء «الشفوية» ودورهما في خلق شعرية النص.

ولقد فرضت علينا طبيعة الموضوع، والإيمان بكون الشعر العربي منذ المهلهل حتى الآن شعرا واحدا رغم اختلاف الأزمنة والأمكنة والاستراتيجيات النصية أن ننتقل باستمرار بين التراث العربي في بعديه النقدي والإبداعي، وبين الأدب العربي الحديث في بعديه، النقدي والإبداعي، مستثمرين النظرية النقدية العربية ما أمكن.

قد لا يبالغ المرء إذا قال إن الخوض في قصيدة النثر معناه الخوض في الشعرية العربية منذ المهلهل حتى اليوم، مرورا بكل محطاتها الكبرى وما شهدته من إبدالات إيقاعية بارزة. ذلك أن قصيدة النثر، باعتبارها قصيدة عربية لها ما للقصيدة العربية من خصائص إيقاعية شعرية تستدعي مقاربتها في ضوء ما لهذه القصيدة من مداميك إيقاعية مع تغيرات تفرضها الاستراتيجية التي ينهض عليها إيقاع الشعر العربي بين مرحلة تاريخية وأخرى. لا تحمل المتغيرات، هنا، أي معنى قيمي، وإنما عنينا بها ما تشهده المكونات النصية من استبدال للمواقع وتبادل للأدوار حتى تنهض القصيدة الشعرية.

لقد رافق الباحث، منذ زمن ليس باليسير، سؤال مؤرق يمكن صياغته هكذا: لم نسمي هذا الكلام الذي اضحى له شكل آخر وفلسفة أخرى، شعرا؟. ولست أعني بالكلام هنا إلا شعر التفعيلة، والشعر الحر، وقصيدة النثر؛ أي الأشكال التي صدمت العين وفتّحتها على الأسئلة الكبرى ونحن تلامذة ما نزال. وَإذا كان النقد الصحفي والسجال العنيف بين أنصار هذه الأشكال وأنصار القصيدة ذات الشطرين يمنح بعض العزاء ويهدئ من روع الأسئلة ومن جموحها، وإذا كان الطابع العام لتلك المرحلة (أعني سبعينات القرن الماضي) السياسي والثقافي والأدبي، طابعا يؤجل الأسئلة المحرقة إلى حين، لما انقذف فيه الدرس الأدبي عموما، وسُخر له الشعر خصوصا من معارك جانبية، فإن العقدين المواليين، الثمانينات والتسعينات، لما شهداه من انهيار عظيم لليقينيات الكبرى والأداليج السيدة، ولما عرفه فيهما الدرس الأدبي، والشعري جزء منه، من تحرر واستقلالية أعاد طرح الأسئلة المؤجلة: ما الجامع بين هذه الأشكال الخروجية التي طرأت على الشعر العربي في ظرف زمني وجيز؟ ثم: ما الجامع بين هذه الأشكال وبين القصيدة السابقة عليها؛ قصيدة الشطرين؟

وبعد تأمل ضاف لمجمل ما يكتب، عربيا، تحت يافطة قصيدة النثر، ويتلقاه المتلقي باعتباره كذلك، رغم الاختلافات الشاسعة البينة بين نص ونص، وبين تجربة شاعر وتجربة آخر، تبين أن هناك مجموعة من الأوهام رسخت هذه التسمية في الحركة الشعرية العربية الحديثة، بعيدا عن أي اجتهاد نقدي علمي قد يقارب، قليلا أو كثيرا، هذه القصيدة محاولا القبض على قوانينها الإيقاعية الظاهرة والخفية. لقد ظهر لنا، ونحن نتأمل هذه القصيدة، أن الناقد العربي، باستثناء لفتات نقدية لا تؤسس القاعدة على كل حال، عامَل ما يُكْتب باسم قصيدة النثر باعتباره كذلك، فانزلق هذا النقد نحو مجموعة أوهام ساهمت في تكثيف ضبابية الهوية الأجناسية والإيقاعية لهذه القصيدة. هكذا تولدت لدينا الرغبة في الاقتراب من هذه القصيدة ومحاولة البحث عن الجامع بينها وبين ما اتفق عليه، عربيا، بكونه شعرا، بعيدا عن الأوهام النقدية السائدة.

لا تدعي هذه الدراسة ما ليس لها، وحسبها أن تكون إشارة إلى منبع الحرائق.

لا نخفي شساعة السؤال وصعوبته. لكن لا نخفي، أيضا، لذاذة المساءلة.

المراجع

المراجع العربية:

1- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر :
-الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، مطبعة حجازي، ط1 1944.
2- ابن خلدون، عبد الرحمان:
- المقدمة، تحقيق لجنة من العلماء، مطبعة مصطفى محمد، مصر، د. ط و د.ت.
3- ابن رشيق، أبوعلي بن الحسن:
-العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد القاهرة، ط4، 1972.
4- ابن عربي، محيي الدين:
- لطائف الأسرار، تحقيق وتقديم أحمد زكي عطية وطه عبد الباقي سرور، لجنة نشر التراث الصوفي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1 . 1961
5- ابن منظور:
- لسان العرب، دار الفكر، د.ت.
6- أبو ديب كمال:
- في الشعرية. مؤسسة الأبحاث العربية -بيروت- ط1/ 1988.
7- أبو زيد، نصر حامد:
- مفهوم النص، المركز الثقافي العربي، بيروت البيضاء، ط 1، 1990.
8- إدوار، الخراط:
- الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة القصة - القصيدة، دار شرقيات، ط1، 1994.
9- أدونيس:
- زمن الشعر. دار الفكر، بيروت. ط5. 1986.
- سياسة الشعر. دار الآداب، بيروت. ط1- 1985
- الشعرية العربية. دار الآداب. ط1. 1985.
- الصوفية والسوريالية، دار الساقي، لندن، ط1، 1992.
- صدمة الحداثة، دار العودة بيروت، ط2، 1979
- كلام البدايات. دار الآداب. بيروت ط1 1989.
- مقدمة للشعر العربي. دار العودة- بيروت. ط3. 1979.
- ها أنت أيها الوقت - سيرة شعرية ثقافية. دار الآداب، بيروت، ط1 . 1993.
- هذا هو اسمي، دار الآداب، بيروت، 1988.
10- ثامر، فاضل:
- الصوت الآخر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992.
11- الأسعد، محمد:
- بحثا عن الحداثة، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1986

12- إسماعيل، الدكتور عز الدين:
- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت ط2، 1972
13- أنسي الحاج:
- لن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1982.
14- أنيس، ابراهيم:
- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، القاهرة.
15- باروت، محمد جمال:
- الحداثة الأولى، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، ط1، 1991
16 - بلمليح، إدريس:
- المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، النجاح الجديدة، الدارالبيضاء. ط1، 1995.
17- بدوي، الدكتور محمد مصطفى:
- كولردج - سلسلة نوابغ الفكر الغربي. (15) دار المعارف. القاهرة. ط2.
18- بولص، سركون:
- الحياة قرب الأكروبول، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط1، 1988
19- الجاحظ:
- البيان والتبيين، المجلد الأول تحقيق حسن السندوبي، ط4، القاهرة، 1956.
20- الجنابي، عبد القادر:
- رسالة مفتوحة إلى أدونيس، دار الجديد. (الطبعة والتاريخ غير مذكورين).
21- ابن جعفر، أبي الفرج قدامة:
- نقد الشعر. تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي - دار الكتب العلمية - بيروت
- لبنان، د.ط ود.ت.
22- جودت، فخر الدين:
- شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الحرف العربي، ودار المناهل، بيروت ط2، 1995
23- الجوزو، الدكتور مصطفى:
- نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية) (1)- دار الطليعة - بيروت. ط2 1988.
24-حماسة، عبد اللطيف:
- ظواهر نحوية في الشعر الحر، دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، مكتبة القاهرة ط1، 1990
- الجملة في الشعر العربي، مطبعة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990.
25- داغر، شربل:
- الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي. دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - ط1. 1988.
26- سامي مهدي:
- أفق الحداثة وحداثة النمط، دراسة في حداثة مجلة الشعر بيئة ومشروعا ونموذجا، بغداد، ط1، 1988

27- السيوطي:
- الإتقان في علوم القرآن، مكتبة الحلبي، القاهرة، ط3، 1951.
28- شيخو الأب لويس اليسوعي:
- تاريخ الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين. مطبعة الآباء اليسوعيين بيروت. 1926.
29- الصولي، أبو بكر:
- أخبار أبي تمام، تحقيق خليل عساكر، محمد عزام، نظير الإسلام الهندي، نشر المكتب التجاري للطباعة والنشر بيروت، د.ت.
30- ابن طباطبا، محمد أحمد:
- عيار الشعر - شرح وتحقيق عباس عبد الساتر - دار الكتب العلمية - بيروت - ط1- 1982.
31- طه، أحمد إبراهيم:
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري - المكتب العربية - بيروت. 1981.
32- طه حسين:
- من حديث الشعر والنثر - دار المعارف - مصر -ط10، 1969.
33-عباس، إحسان:
- اتجاهات الشعر العربي المعاصر. دار الشروق. عمان. الأردن. ط 2. 1992.
34- العسكري، أبو هلال:
- كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط١. د.ت.
35- العلاق، د. علي جعفر:
- في حداثة النص الشعري - دراسة نقدية- دار الشؤون الثقافية العامة. بغدادا ط1. 1990.
36- علوية، نعيم:
- الإختلاج اللساني. سيمياء التخطيط النفسي. المركز الثقافي العربي. الدارالبيضاء. بيروت.، ط1- 1992
37- العمري. د. محمد:
- تحليل الخطاب الشعري- البنية الصوتية في الشعر الدار العالمية للكتاب. ط1 1990.
38- عياد، دشكري محمد:
- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة. الكويت. ع177. سبتمبر 1993.
- موسيقى الشعر العربي. (مشروع دراسة علمية). أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع د.ت.
39- الغانمي، سعيد:
- قصيدة النثر، أسطورة الإيقاع الداخلي، ضمن كتاب أقنعة النص، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991

40- الغذامي. د. عبد الله محمد:
- الصوت القديم الجديد. دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة. 1987
41- ابن فارس:
- الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق مصطفى شويمي، بيروت، 1964.
42- فتوح، محمد أحمد:
- تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ط1، 1995.
43- فضل، صلاح:
- بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ع164، غشت 1992
44- الفيروز آبادي:
- القاموس المحيط.
45- القرطاجني، أبي الحسن حازم:
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوخة. دار الغرب الإسلامي . ط3. 1986.
46- الكلاعي، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور:
- إحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة بيروت، 1966
47- الماكري، محمد:
- الشكل والخطاب. مدخل لتحليل ظاهراتي. المركز الثقافي العربي. ط 1. 1991.
48- المبخوت، شكري:
- جمالية الألفة، النص متقبله في التراث النقدي، بيت الحكمة قرطاج، ط1، 1993
49- المجدوب، البشير:
- حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى. دار الفكر العربي. ط1. 1991.
50- محفوظ، عصام:
- السوريالية وتفاعلاتها العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1. 1987.
51- المرزوقي:
- شرح ديوان الحماسة، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة 1951.
52- مفتاح. د محمد:
- تحليل الخطاب الشعري. (استراتيجية التناص). المركز الثقافي العربي.. الدارالبيضاء. بيروت. ط2- 1986.
- في سيمياء الشعر القديم. دراسة نظرية وتطبيقية. دار الثقافة. الدار البيضاء. ط1. 1982.
53- المقدسي، أنيس:
- الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ط2، 1960.
54- الملائكة، نازك:
- قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين. بيروت. ط5. 1978.
55- مندور. الدكتور محمد:
- في الميزان الجديد. مؤسسات ع. بن عبد الله. تونس. ط 1. 1988.
56- نعيمة، ميخائيل:
- جبران في آثاره العربية بدون دار نشر، د.ت.

55- ناصف، د. مصطفى:
- محاورات مع النثر العربي. سلسلة عالم المعرفة. ع 218. فبراير. 1997.
57 - نخلة، أمين:
- الأعمال الكاملة. المجموعة الأدبية 1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت ط1. 1982.
58- النويهي، د. محمد:
- قضية الشعر الجديد. دار الفكر. ط2. 1971.
59- الورقي، الدكتور السعيدك
- لغة الشعر العربي الحديث. مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية. دار النهضة العربية. بيروت. ط3. 1984.

المراجع المترجمة :
1- ابن الشيخ، جمال الدين:
- الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال، البيضاء، ط1، 1996.
2- اليوت، ت. س:
- فائدة الشعر وفائدة النقد. ترجمة وتقديم الدكتور يوسف نور عوض دار القلم - بيروت. لبنان ط1. 1982.
3- إيزر، فوكنغانغ:
- فعل القراءة. نظرية جمالية التجاوب (في الأدب). ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية. منشورات مكتبة المناهل. فاس. ط1.
4- بارط، رولان:
- الدرجة الصفر في الكتابة. ترجمة محمد برادة. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. ط3. 1985.
5- باشلار، غاستون:
- شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة جورج سعد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.
6- بك، كمال خير:
حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. دراسة حول الإطار الإجتماعي للاتجاهات والبنى الأدبية. ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف. المشرق للطباعة والنشر والتوزيع. ط1- 1982.
7- بورديو، بيير:
- الرمز والسلطة. ترجمة ع. بن عبد العالي، توبقال للنشر، ط1. 1986.
8- طودوروف، تزفيتان:
- نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986.
- نظرية المنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب. ط1. الرباط، 1982.

9- ريفاتير، مايكل:
- دلائليات الشعر، ترجمة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب الرباط، رقم 7، ط1، 1997.
10- شولز، روبرت:
- سيمياء النص الشعري ضمن (اللغة والخطاب الأدبي). اختيار وترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. بيروت ط1. 1993.
11- فراي ، نورثروب:
- تشريح النقد. محاولات أربع. ترجمة محمد عصفور. منشورات الجامعة الأردنية. عمان. 1991.
12- كون. توماس:
- بنية الثورات العلمية - ترجمة شوقي جلال. سلسلة عالم المعرفة - الكويت. ع168. 1992.
13- كيليطو. عبد الفتاح:
- المقامات. السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي. دار توبقال للنشر. الدارالبيضاء. ط1. 1993.
14- كوهن. جان:
- بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري دار توبقال للنشر - الدارالبيضاء. ط 1. 1986.
15- لينفسن، مايكل:
- أصول أدب الحداثة. ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت. مراجعة د. فائز جعفر. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ط1. 1992.
16- مورو، فرانسوا:
- البلاغة مدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة الولي محمد وجرير عائشة، الحوار الأكاديمي والجامعي. ط1. 1989.
17- موريه. س:
- حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث. ترجمة سعد مصلوح. عالم الكتب. القاهرة. ط1. 1969.
18-والتر، أونج:
- الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، الكويت، ع 182، 1994.
19- ويليك، رينيه ووارين أوستين:
- نظرية الأدب ترجمة محيي الدين صبحي. مراجعةد. حسام الخطيب المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2. 1981.
20- ياكوسبون، رومان:
- قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال للنشر. ط1. 1988.

المجلات :
- الآداب (لبنان)
- الأقلام (العراق)
- بيت الحكمة (المغرب)
- شعر (لبنان)
- دراسات سيميائية أدبية لسانية (المغرب)
- دراسات عربية (لبنان)
- عالم الفكر (الكويت)
- فصول (مصر)
- المربد (العراق)
- المعرفة (سوريا)
- نزوى (سلطنة عمان)
- فكر ونقد (المغرب)
- مواقف (لبنان)

الجرائد :
- العلم (المغرب)
- الحياة (لندن)

مراجع باللغة الفرنسية:

1-Bernard, Suzanne, le poème en prose de beaudlaire jusqu'a nos jours, Librairie Nizet, Paris 1959.
2- Combe, dominique. Poésie et récit - une rhétorique des genres. josécorti. 1989.
3- Genette; gérard.
Figures II. Editions du seuil. point. 1969.
4- Karl viëtor et autres.
Théorie des genres. Editions du seuil. point. 1986.
5- Meschonnic Henri.
Critique du Rythme. Antropologie historique du langage. Ed. verdie 1982.
Pour la poétique1, collection le chemin, N.R.F. Gallimard, Paris; 1970.
6- Lotman, Iouri. la structure du texte artistique. Traduit du russe par Anne Fournier et autres. Gallimard. 1973.
7- Todorov, Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, Editions du seuil, Paris, 1981.
8 -Tadié, jean - yves. Le récit poétique. P.U.F écriture. 1ère édition. 1978.
9- Tynianov, Iouri, le vers lui même.
-Problème de la langue du vers. collection 10- 18. 1977.

فهرس

تصميم الغلاف:
عبد الله الحريري

هذا الكتاب

يتوفر النص الشعري على وسائله الخاصة للرؤية والفهم، أي على ما يميزه عن غيره. الشاعر والقارئ مجبران على رؤية الحقيقة بعيون الجنس الأدبي. مفهوم الجنس، استتباعاً، أشد خصوصية من مفهومي التيار والمدرسة لأنه يتوفر، باستمرار، على واقع شكلي (une réalité formelle) الجنس، في حقيقته، دال على الأشكال الثابتة غير الفردية للخطاب.

غياب تناول قصيدة النثر كشكل له ما للشكل الشعري عامة من مكونات وخصائص، مع اختلاف في استراتيجية الإيقاع، جعل القبض على شعرية هذه الأشكال المتنافرة واللانهائية التي تسمى قصائد نثر، مستحيلا. والحق أن سبب الاستحالة يعود، أصلا، إلى هذا التعدد والتشتت، وإلى قصور النقد عن إيجاد الرابط الإيقاعي لا إلى طبيعة في قصيدة النثر.

غياب الوزن، بمفهومه العروضي، لا يكفي لتحديد قصيدة نثر من غيرها، وإلا سقطنا في مركزية الوزن. تحديد الشعر بالوزن أو باللاوزن سيان. الوزن يفرضه إيقاع النص. ولا يفرض الوزن بالضرورة إيقاع النص. الإيقاع، كما يُوضّح كبدي فارغا، هو الوزن محررا من إكراهاته.

ولد الخليل شيخاً. وهو لن يموت.